



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2017 • SAYI ISSUE 18

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ 2017 • SAYI 18

SUMMER 2017 • ISSUE 18

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.017.045.903

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Prof. Mümtaz SAĞLAM • Dekan V.

GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YARDIMCI EDITÖR VICE EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ • Doç. Sevgi AVCI • Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Doç. Dr. Feyzi KORUR • Doç. Dr. Işık SEZER • Doç. Dr. Özlem BELKİS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Dr. Ozan OTAN • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

TEKNİK SORUMLU TECHNICAL ADMINISTRATION

Turgay TURANLIOĞLU

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

Basım Tarihi Date of Publication

Temmuz 2017 July 2017

Yayın Türü Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Oğuz ADANIR,

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Beliz GÜÇBİLMEZ

V. Doğan GÜNAY

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews* and, *translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT);
- EBSCO Humanities International Complete (HIC) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- TUBITAK-ULAKBIM Social Sciences and Humanities Database (SBVT);
- EBSCO Humanities International Complete (HIC).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

YAZ SUMMER 2017 • SAYI ISSUE 18

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş <i>Preface</i>	vii
MAKALELER ARTICLES	
Ersoy YILMAZ Kadın ve Ten: 18. Yüzyıl Batı Tasavvurunda Porselen Çağrışımları <i>Women and Skin: The Connotations of Porcelain in the Conception of Eighteenth Century West</i>	1-16
F. Egemen OKUTUR, Filiz ÖZER Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri <i>The Impact of Turkish Tile Heritage on Contemporary Turkish Ceramic Tiles</i>	17-30
Binnaz KOCA, Yeliz SELVİ Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük <i>Appropriation as a Citation Style in The Process of Modernism and Postmodernism</i>	31-50
Mehmet Fatih YELMEN Siyah Beyaz Fotoğrafın Şiirselliği Üzerine <i>On the Poetry of Black and White Photography</i>	51-60
Sedef ACAR, Ecem TOSUN Anadolu Havlı Yer Yaygılarının Yapısal Açından Dünyadaki Benzerleriyle Birlikte İncelenmesi ve Bir Sınıflandırma Önerisi <i>Structural Examination of Anatolian Pile Rugs with Their World Wide Comparables and a Suggestion to Classify Them</i>	61-73
Ayşe GÜNAY Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa'da Sanat ve Tasarım Ortamına Bakış (1910'lar ve 1920'ler) <i>A View of The European Art and Design Through the Costumes of Ballets Russes (1910s and 1920s)</i>	75-86
Mustafa AKMAN Bodrum İlçesi Örneğinde Çevresel Grafik Tasarımında Temel Tipografik Sorunlar ve Çözümleri <i>The Basic Typographic Problems and Solutions on Environmental Graphic Design in the Sample of Bodrum</i>	87-97
KATKILAR CONTRIBUTIONS	
Ezgi YAKIN Denetimden Kaçan İmgeler	99-105
Yayın İlkeleri	106-112

SUNUŞ

Yedi; on sekizinci sayısıyla, sanat ve tasarım alanına düşünsel katkılarda bulunmayı sürdürüyor. Özellikle, “*sanat nesnesinin değişim değeri*” ve “görsel kültürde dolaşımda olan imgenin biçimlenişi” gibi konulara kavramsal düzeyde yaklaşan yazılarla gündemi paylaşıyor.

Hayat ve sanat çoğu zaman, özgürleştirici bir dilin oluşturduğu uzlaşa ile değil de, kültür ortamının amansız talepleri doğrultusunda çarpık ve sorunlu bir ilişki içinde görünmektedir. Bu nedenle önceliğini yitirebilen sanat tartışmaları, esasında olay ve olguların toplumsal ve kültürel derinliğini yeniden tayin etmemizi sağlıyor. Örnekte seramik, halı gibi geleneksel el sanatları ürünlerinin keşfedilen yeni gönderimleri nedeniyle, tarihsel bağlamından koparak hızla sivil alanı kapsayan bir içerik zenginliğine kavuşmasının başka bir sebebi olamaz. Bu yüzden ve hala; malum nesne ve imgelerle türetilen ya da tasavvur edilen duygulanımlar, değişen kültürel içerimleri üzerinden biyopolitik çerçevede hızla kendine yeni anlamlar yüklüyor.

Aynı şekilde, sanat eserinin değişim değeri ile birlikte, yerine ikâme edilen reproduksiyonların, taklit ya da kopya üretimlerin niteliği benzer tartışmalara imkân veriyor. Özellikle, özgünlük meselesinin yedeğinde tuttuğu etik kapsamlar, orijinal olanı sorun edinip sarsmaya yönelik radikal tepkilerin sanatsal meşruiyetini tartışmayı zorunlu kılıyor. Bu kapsamda “*imgeyi dönüştürme, kendine mal etme veya alıntılama*” gibi tartışmalı yönelimlerin ifade tercihi olarak esaslı bir şekilde değerlendirildiği tuhaf bir süreci tüm canlılığı ile yaşıyoruz.

Farklı bir tasarım ve içerik yapılanmasıyla şekillenecek olan yeni sayımızda buluşmak dileğiyle...

Prof. Mümtaz SAĞLAM

Dekan V.

Kadın ve Ten: 18. Yüzyıl Batı Tasavvurunda Porselen Çağrışımları

Ersoy YILMAZ*

Özet

Porselen, sert, gözeneksiz ve yarı-saydam doğasıyla en mükemmel seramik türüdür. Avrupa, ithal Çin porselenleriyle karşılaştığı 13. yüzyıldan beri ona sıra dışı bir nesne gözüyle bakıp hayranlık beslerken bir yandan da onun gizemini çözmek ister. 16. yüzyılda başlayan Uzakdoğu deniz ticaretiyle git gide daha çok porselen kıtaya gelirken, büyüyen egzotik gizemin ve artan hayranlığın eşliğinde, ona çeşitli anlam ve çağrışımlar yüklenir. Bu çağrışımların, 18. yüzyılın başlarından itibaren açıkça dişilik nosyonu etrafında kümelenildiği görülür. Bu durum Aydınlanmanın kadını tanımlama çabasından, tüketici devrimine, *chinoiserie* akımından ayinsel çay tüketimine uzanan yoğun bir bağlam içinde özellikle İngiltere’de gerçekleşir. Yüzyılın içlerine varıldığında porselen, zarafeti, şeffaflığı ve özellikle kırılabilirliğiyle bir kadın metaforu halini almıştır. Porselenin bu dişil sesi, küresel ekonominin türdeş ve cinsiyetsiz metalar âleminde iyice kısılmış olsa da, günümüz sanatı ve edebiyatında hala işitilebilir.

Anahtar Sözcükler: Porselen, Çin, Dişilik, Kadın, Chinoiserie, Çay, Çay Masası.

Women and Skin: The Connotations of Porcelain in the Conception of Eighteenth Century West

Abstract

Porcelain is the best type of ceramic because it is hard, non-porous and semi-transparent. Since the time Europe first imported Chinese porcelain in the thirteenth century, it has been regarded as an outstanding object. Europeans admired it and wanted to solve its mystery. While more and more porcelain came to the continent through the sea trade with the Far East that began in the sixteenth century, with its growing exotic-mystery and increasing admiration, porcelain was ascribed several meanings and connotations. These meanings clustered around ideas of the feminine in the beginning of the eighteenth century. Especially in Britain, this took place in a busy context that included the Enlightenment’s efforts to define womanhood, the consumer revolution, the chinoiserie movement and tea drinking rituals. By the middle of the century, porcelain became a metaphor for women due to its elegance, transparency and especially its fragility. This feminine voice of porcelain, although it had been fairly turned down inside the global economy’s world of generic and genderless commodities, can still be heard in today’s art and literature.

Keywords: Porcelain, China, Femininity, Woman, Chinoiserie, Tea, Tea Table.

Giriş

Porselen, kaolin esaslı bir hamurun çok yüksek derecede pişirilmesiyle elde edilen beyaz, sert ve yarı saydam bir mamuldür. Kadim Çin'in Tang Hanedanlığı (M.S. 618-907) döneminde icat edilmiş ve oradan dünyaya yayılmıştır. Yeme-içme kültürüne ilişkin kuvvetli çağrışımları nedeniyle, bu mamul, modern dünyanın bireyleri için, doğal olarak, bir tür sofraya eşyasından ya da belki ağızlardaki ikame dışlarından fazla bir şey ifade etmez. Fakat porselen algısı açısından durum, her zaman böyle değildir. Bu mamul üzerine yoğunlaşıldığında, hemen ve ilk olarak, onun, yüzyıllar boyunca bir gizem ve hayranlıkla kuşatılmış olduğu gerçeğiyle karşılaşılır. Üstelik bu durum, özellikle porseleni yakından tanımak fırsatını bulanlar arasında, bugünün insanında da gözlemlenir. Porselen için *beyaz altın* tabirini hâlâ kullanmak, bu hayranlığın tipik bir göstergesidir.

Beyaz altın, porselenin Avrupa kıtasına ilk kez ulaştığı 13. yüzyıldan sonra kullanıma giren halis bir Batılı yakıştırmadır ve Batı tasavvuru¹, porselene anlam(lar) yüklemek konusunda, onu kıymetli bir madene benzetmekle sınırlı kalmamıştır. Porselen, Batı, özellikle Anglo-Sakson kültüründe, birkaç yüzyıla yayılan bir müddet içinde gitgide dişil bir karaktere doğru evrilir. Bu dişil karakterin inşası, esasen 18. yüzyılda ve özellikle İngiltere'de gerçekleşir ve yüzyılın içlerine varıldığında porselen, beyazlığı, şeffaflığı ve kırılgenliğiyle bir kadın metaforu halini alır. Konunun belli başlı uzmanlarından biri olan David Porter'ın (2010: 133) ifadesiyle, Çin seramikleri çok çeşitli anlam ve çağrışımlar yüklenmiş fakat bunlar, erken-modern dönemde bariz biçimde dişilik nosyonu etrafında kümelenmiştir. Bu kümelenmenin zaferi, 19. yüzyıla varıldığında, artık kesindir. Tipik bir örnek Charles Lamb'den (1775-1834) verilebilir: İngiliz yazar, 1823'te, *London Magazine* için kaleme aldığı *Old China* adlı makalesinde, "Antika bir porselene neredeyse bir kadın kadar düşkünüm" diye yazar (Fang 2003: 815).

Bu makalede, porselenin dişil karakteri üzerine eğilmek istenmekle beraber tek başına bu konuya odaklanılmamış, porselene ilişkin teknik ve kökenbilimsel bilginin yanı sıra, 18. yüzyılın tüketici devrimi, *chinoiserie* akımı ve

çay tüketim pratikleri gibi olguları da içeren daha geniş bir metin kurgusu tercih edilmiştir.

Seramik Ailesi ve Porselen

Porselen, *seramik* adı verilen geniş ailenin en genç ve en mükemmel üyesidir. Seramik, en basit şekliyle, yüksek ısıda pişirilmiş toprak mamulü olarak tanımlanır. Bu mamul, İngiliz diline dayalı terminolojide, pişmiş ürünün gözenek (por) yoğunluğuna, yani pekişme durumuna dayalı üç ana küme içinde sınıflandırılır: *Earthenware*, *stoneware* ve porselen². Günümüzde neredeyse standart hale gelen bu üçlü sistemin en altında, görece düşük bir sıcaklıkta, yaklaşık 800-1100 °C aralığında pişirilen *earthenware* bulunur. İlkel bir teknolojiyle bile erişmenin mümkün olduğu bu sıcaklık, tam bir pekişmeye imkân vermez ve pişmiş ürün görece yumuşak ve gözenekli bir yapıda kalır. *Taş* anlamına gelen İngilizce *stone* kelimesiyle başlayan bileşik bir isim/sıfat olarak *stoneware*, yaklaşık 1200-1300 OC aralığında pişirilen ve böylelikle su emmesi/gözenek yoğunluğu hayli düşük olan seramik türüne işaret eder. Bu tür, isminden de tahmin edilebileceği üzere, sert, pek ve genellikle grimsi ya da alacalı renkte oluşu gibi taş çağrışımı yapan özellikleri nedeniyle böyle adlandırılmıştır.

Porselen ise, tıpkı *stoneware* gibi, dünyanın herhangi bir yerinden çok daha önce, Tang Hanedanlığı (M.S. 618-907) döneminde, Çin'de geliştirilir. Richerson (2012: 20), bu durumu, "Seramikçiler, ürünlerini daha yüksek sıcaklıklarda pişirdikleri zaman, daha dirençli ve daha gözeneksiz seramikler elde ettiklerini keşfetmişlerdi. Bu keşif, özellikle Çinli ustaların ilgisini cezbediyordu ve farklı fırın tasarımları ve hammadde reçeteleriyle denemeler yapmak hususunda Batılı meslektaşlarından çok daha hırslıydılar" diye açıklar. Porselen teknolojisinin artık büsbütün ilerlediği Ming Hanedanlığı (M.S. 1368-1644) döneminde Doğu Çin'deki Jiangsu Bölgesi'nde bir zamanlar küçük bir köy olan Jingdezhen, "porselenin başkenti"ne ve bu sayede "...dünyanın ilk endüstriyel kentine dönüşür" (Ashead, 1997:129).

Porselen, özellikleri itibarıyla o güne değin görülmedik bir mamul olmakla beraber, aslında sadece *stoneware*'in gelişmiş bir formudur. Bu gelişim, Çinli ustaların yukarı-

da söz edilen hırsının ötesinde “Çin porselen endüstrisinin sahip olduğu harikulade jeolojik talihle” de (Valenstein, 1989:110) ilgilidir. Şöyle ki, önce, Çin’deki Gao ling adlı dağa atfen kaolin olarak adlandırılan özgün bir kil türü ve ardından petunse (Çin taşı) denilen bir diğer bileşen keşfedilir ve bunlar tipik bir porselen hamurunun iki temel unsurunu oluşturmak üzere harmanlanır. Tamamı eriyebilir maddelerden oluşan *stoneware*’in aksine, eriyebilen ve erimeyen maddelerden oluşan bu harman, 1450 derece gibi cehennemî bir sıcaklıkta fırınlanır. “Erimeyen (...) kaolin, Çinlilerin deyişiyle porselenin *iskeletini*, (...) petuntse (...) [ise] porselenin *etini* oluşturur. Pişirim gerçekleştiğinde et kemiğe tutunur; petuntse eriyiği, ısıya dirençli kaoline yapışır ve kaynaşır” (Schönfeld, 1998: 717). İşte bu, yüzyıllar boyunca gizlilikle saklanan *iksirin* ta kendisidir ve elde edilen mamul, beyazlığı, sertliği, saydamlığı ve elbette kendine has çınlamasıyla *hakiki* (sert) porselendir.

Porselen Kelimesinin Kökeni ve Orta Çağ Avrupası’ndaki Anlamları

Porselen, orta çağ Avrupa’sına ancak Orta Doğu üzerinden ve pek nadir olarak yol bulabilmektedir. Bu sıra dışı emtianın doğrudan kaynağından gelen ilk bilgilenme ve bu suretle ‘porselen’ kelimesinin ilk kez belirişi, 14. yüzyılın hemen başında, İpek Yolu üzerinden 1271’de ulaştığı Çin’den 17 yıl sonra bu kez bir gemiyle Venedik’e dönen İtalyan gezgin Marco Polo’nun seyahatnamesi ile olur. Polo’nun, Rustichello da Pisa tarafından kaleme alındığı söylenegelen seyahatnamesinde, şaşırtıcı olmayacak biçimde, porselenden de bahis vardır. İlk nüshası yaklaşık 1300’e tarihlenen bu hatırat, şüphesiz, porselen kavramını Avrupa tasavvuruna hediye etmek bakımından bir milattır.

Günümüzde porselen, kaolin esaslı bir hamurun çok yüksek derecede pişirilmesiyle elde edilen beyaz, sert ve yarı saydam bir mamul olarak hemen her dilde benzeri biçimde tanımlanır. Fakat seyahatnamesinde bu sıra dışı nesneden övgüyle söz eden Polo, elbette *ona* ilişkin bu modern bilgiye sahip değildir. Hatta bugünün insanına şaşırtıcı gelse de, Polo ve çağdaşları, porselenin top rak esaslı bir mamul olduğundan bile habersizdirler. Çin’e özgü ürünlere Franko-İtalyan dilinde karşılıklar bulmakta,

kaçınılmaz olarak hayli zorlanmış olan Polo ve Rustichello (Frances Wood’dan akt. Haw, 2006: 64), bu sınırlı malumat dâhilinde, Uzak Doğu’nun bu üstün kaliteli, ışıltılı seramiği için, *porcellana* yakıştırmalarını yaparlar. Kelime, önce *porcelaine* şeklinde Fransızcaya, oradan da *porcelain* olarak İngilizceye geçer. İtalyanca *porcellana*, İngilizcede *cowrie* denilen³ tropikal bir tür deniz salyangozunun⁴ beyaz, parlak kabuğu için kullanılan bir kelimedir ve muhtemelen bu iki nesnenin (porselen ve deniz salyangozunun kabuğu) yüzey kaliteleri arasındaki benzerlik nedeniyle tercih edilmiştir. Porselen kelimesinin kökenine ilişkin bir diğer görüş de, söz konusu deniz kabuğunun *porcellana* olarak adlandırılmasının, onun dişi domuzların vajinalarını hatırlatmasından ileri geldiği şeklindedir (Ayto, 2005). Hatta Hoevels (199:256), konuyu, “Kıyılarında vajinaya son derece benzer yaratıklar bulunan İtalyanlar, problemi, ona [porselene] *porcella* diyerek çözdüler çünkü *porcella* on ikinci yüzyılda onların vajina için kullandıkları bir hüsnütabirdi⁵” diye açıklar. Porselen kelimesinin kökeni konusu, bu makalenin kapsamı gereği, burada noktalanacaktır. Fakat bu görüşün göz ardı edilecek tarafının olmadığı belirtilmelidir.

Schönfeld (1998:718), terimin ilk kez kullanıma girdiği orta çağ Avrupa’sını kastederek “Açıktır ki ‘porselen’, ister *hakiki* porselen ister *stoneware* olsun, Çin’den gelen her türlü seramiği kapsıyordu” der. Aslında kapsam, orta çağ için, sadece seramikle de sınırlı değildir. Wood, porselen kelimesinin, anılan dönemde, Çin menşeli seramikler ve beyaz deniz kabuklarından başka, inciden yapılan nesnelere ve Türkçede semizotu denen bitkiyi de içeren çeşitli kullanımları olduğunu söyler (Haw, 2006: 64). Konuya dair en dikkate değer araştırmalardan birini sunan Whitehouse (1972:73) ise, terimin, şeffaf ve cilalı/parlak neredeyse tüm nesnelere için sıklıkla kullanıldığı bilgisini verir. Bu örneklerle açıkça ortaya çıkan, porselenin, söz konusu başlangıç evresinde, yan/ikincil anlamlara ya da çağrışımlara değil fakat birden fazla temel/birincil anlama⁶ sahip olduğudur.

Ortaçağı takip eden birkaç yüzyıllık süreçte, bu anlamlar tedricen azalır. Porselen kelimesinin *teknik bir terime* dönüşerek sadece en mükemmel seramik türünü tanımlar

hale gelmesi, yani tek bir birincil anlamın belirmesi, Avrupa'nın porselen üretimine ilişkin *teknik bilgiye* artık vakıf olduğu, yani porseleni -yeniden- icat ettiği 18. yüzyılda gerçekleşir. Schönfeld'in (1998:718) ifadesiyle "... porselen kelimesinin en doğru manası, bileşenlerinin ve pişirim tekniklerinin keşfedilişinin ardından ortaya çıkar".

18. Yüzyıl: Aydınlanma, Porselenin Yeniden-İcadı ve Tüketici Devrimi

Wang (2010: 3), "Çin'in düşüşü, Batı'nın yükselişiyle çakışır. 18.yüzyıla kadar Çin, öteki milletlerin, medeni dünyanın dikkate değmeyecek kadar uzağında, periferik olduklarına ilişkin kendi halüsinasyonu sarmalanmıştı. Çin uykudayken, Batı Endüstri Devrimine doğru gidiyor ve hızla ilerliyordu" diye yazar. Bu durumun temel sebebi, hiç şüphesiz, 18. yüzyıla tarihlenen ve *Bilmeye cesaret et!* düsturuyula aklın egemenliğini ilke edinen Aydınlanma düşüncesidir. Porselenin yeniden-icadı da, ki bu materyalin tarihinde hiç şüphesiz bir milattır, genel itibarıyla bu 'bilme cesareti'yle daha özelden ise modern bir bilim dalı olarak kimyanın –simyanın içinden- doğuşuyla ilgilidir. Kimyanın, fizik-egemen erken Aydınlanmadaki marjinal yerinden yüzyıl ilerledikçe merkezi bir yere doğru evrilişinin (Burns, 2003:54) meyvelerini ilk toplayanlardan biri, Saksonya Prensi ve Polonya Kralı Augustus'tur (1670-1713). *Güçlü* lakabıyla anılan Augustus'un himayesindeki bir laboratuvarında, onun talimatı ile başlayıp kimi zaman bizzat denetimleri ile devam eden bir süreç sonunda, dönemin iki gözde bilim-insanı, Johann Friedrich Böttger ve Kont Von Tschirnhaus, 1709 tarihinde, gerçek porselen yapmayı başarırlar (Hildyard, 1999:48; Reffner, 2015: 268). Böylelikle porselene ilişkin 'bilgi', onun –Çin'den yüzyıllar sonra bu kez Avrupa'da- yeniden-icad edilışıyle tamamına erer; porselen, artık, yapım tekniklerine ilişkin çeşitli spekülasyonların yapıldığı bir *sır* olmaktan çıkar. Bu yeniden-icad 1710'da, Meissen'de Avrupa'nın ilk *sert* (gerçek/hakiki) porselen fabrikasının faaliyete başlamasıyla taçlanır. Fakat bu, Saksonya ülkesine ya da Augustus'un şahsi beğenilerine ilişkin yerel bir durum değildir. Jenkins (2013: 31), Augustus'taki porselen tutkusunun dönemin Avrupalı hükümdarların paylaştığı ortak bir özellik olduğunu söyleyerek, Viyana Sarayının sert-porselenin sırrını Meissen'in sıkı

sıkıya kapatılmış kapılarından dışarıya çıkarabilmek için, çeşitli casusluk ve entrikaları çoktan harekete geçirdiğini, porselenin, erken 18.yüzyıl Viyana'sının politik estetiği için açıkça hayatî olduğunu yazar. Nitekim Meissen'i izleyen ilk sert-porselen fabrikası 1718'de Viyana'da açılır ve onu, hepsi kraliyet ya da aristokratik himayede olmak üzere, İtalya'da Venedik (1720) ve Doccia (1735), Fransa'da Serves (1756) ve Danimarka'da Kopenhag (1775) fabrikaları gibi diğer onlarcası izler.

Bu fabrikalar, en azından başlangıç evresinde, esasen saraylı ya da aristokratik siparişleri karşılamaya çalışmaktadır ve seramik/porselen tutkusu, hatta bu dönem Britanya'sındaki durumuyla *müptelalığı* (china-mania), saray ve aristokrasiye özgü değildir. Böylece hemen her sosyal tabakadan insanı kapsayan bu hacimli pazarın talebi, Avrupa menşeli üretim nedeniyle git gide azalmakla beraber, yine esasen ithalata karşılır. İlerleyen süreçte Uzak Doğu ticaretinin liderliği, 18. yüzyılın başında, Kraliçe I. Elizabeth'in resmî ve manevi himayesinde ulusal bir tekeli şirketler birliği olarak kurulmuş olan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin hamleleriyle, İngilizlere geçer. Bu esnada Çin'in porselen üretim merkezi Jingdezhen, silindirik bira kupaları, tabaklar, sosiyerler ve büyük çorba kâseleri gibi Batıya özgü formları, yine Batılı motiflerle tezyin ettiği mavi-beyaz mamuller üretmeye başlamıştır (Richards, 1999: 57). Sadece İngilizlerin yaptığı porselen ithalatı, 18. yüzyılın ilk döneminde, yıllık 1 ila 2 milyon parça arasındadır ve 1777 yılına varıldığında İngilizlerden başka Felemenk (Hollandalı), Fransız, Danimarkalı ve İsveçli şirketlere ait gemilerin Avrupa'ya taşıdığı toplam porselen yükü 700 tonu bulur (Berg ve Clifford, 2015: 104).

Benzeri rakamlar, çay, ipek ve pamuk gibi uzak doğu menşeli diğer mallar için de geçerlidir ve dahası İngiltere, seramik dâhil bazı sektörlerde seri üretim olanaklarını gün be gün artırır. Sonuç, daha önce görülmedik şekilde, çok daha fazla ürünün, çok daha geniş sosyal tabakalara hitap edecek fiyatlarla, piyasada bulunmasıdır. Bu, *Tüketici Devrimi* denilen olguyu doğurur. *Aydınlanma* ve *seri üretim* gibi modern kavramlardan söz edilse dahi, şimdi, tüketici gibi modern bir kavramın gündeme gelmesi ilk anda yadırganabilir. Fakat o dönemin İngiltere'si, günümüz dünyasıyla

bile birçok şeyi paylaşır. Örneğin Chirico (2014:271), satıcıların, en eski çarşılarda ve dükkânlarda bile, müşterilerin aklını çelmek için ışıklandırmalar, kokular ve cezbedici teşhirler kullandıklarını belirtir.

Tüketici Devrimi 18. yüzyıl İngiltere'sine özgüdür ve Fransa dâhil kıta Avrupa'sının diğer ülkeleri ancak sonraki yüzyılda, çeşitli başarı düzeyleriyle, bunu kendi ülkelerine uyarlamaya çalışırlar (Fairchilds, 1993:228). *Tüketim* bahsi, Çin menşeli emtiaya, özellikle porselene dönük ilginin ardındaki temel etken olmakla beraber tek etken değildir; 18. yüzyıl İngiltere'sinde *tüketim* kadar *kibarlık* kavramı da belirleyicidir. Konuyu İngiliz Aydınlanmasının *kibarlık ideolojisi* bağlamında ele alan Alayrac-Fielding (2012: 14), porselenin topraktan çıkarılan kaolin ve petuntse gibi doğal maddelere gereksinmesi, fırınlarda pişiriliyor olması ve ardından oldukça zarif bir mamule dönüşmeden önce tezyin ediliyor oluşu nedeniyle doğa ve kültür arasında bir köprü işlevi gördüğünü belirterek, "Porselenin bu ışıldayan, sırlı ve dekorlu gövdesi, 'ham' olanı 'pişmiş'e dönüştüren üretim sürecinin altını çizer" diye yazar. Yazarın *ham-pişmiş* karşıtlığını, *kaba-kibar* yerine kullandığı açıktır. Burada kibarlaşma ideolojisinin öznesinin asla erkekle sınırlı olmadığı, hanımefendilik kavramı üzerinden kadının şekillendirilmesine özel bir önem atfedildiği belirtilmelidir. Tüketim konusuna geri dönülecek olursa, bu bağlamda da kadının öne çıktığı görülür: Aydınlanma, giderek çeşitliliği artan malları tüketme görevini, tıpkı çocukları yetiştirmek ve ailesini bir arada tutmak görevlerinde olduğu gibi, bilimsel ve tıbbi açılardan ısrarla tanımlamaya/konumlandırmaya çalıştığı kadına, özellikle orta sınıf kadınına yüklemiştir (Outram, 2005: 107). Yani kokular ve ışıklandırmalarla aklı çelinecek olan, esasen kadınlardır.

Chinoiserie, Çay ve Porselen

İngiltere öncülüğündeki bu sosyo-ekonomik dönüşüme eşlik eden önemli bir vaka, 17. yüzyılda başlayarak bu yüzyılda zirveye tırmanan ve Çin menşeli her şeye duyulan ilgi hatta düşkünlükle şekillenen *chinoiserie*⁷ akımıdır. Dönemin tüm dekoratif sanatlarını ve bahçe mimarisini etkileyen akım, uzak bir diyarın ülkeleri olarak aralarında pek bir fark gözetilmeyen Çin, Japonya ve hatta Hindistan'ın

görsel dağarcığının, egzotizmle ivmelenen, fantastik bir Batılı sunumudur. Fakat akım, gelip-geçici bir hevesten ya da bir tür modadan ibaret değildir. Markley (2014: 518), "kültürel açıdan dişileştirilmiş" diye bahsettiği chinoiserie hakkında, bu akımı simgeleyen porselen, ipek, çay, yelpaze, paravan vb. gibi ithal ürünlerin, önce, metalaştırılmak suretiyle sıradanlaştırıldığını ve sonra, paradoksal biçimde, sınıfa-özgü *beğenin* dönüşümünde kritik hale geldiklerini belirtir. Yazar, akımın önemine atfen, "Chinoiserie, değişen estetik tutumlar ile sosyal, cinsel ve ulusal kimliğe ilişkin değişen algılar açısından kilit konumundaydı" (Markley, 2014: 518) diye ekler.

Burada özellikle üzerinde durulmak istenen, Markley'in 'kültürel açıdan dişileştirilmiş' ifadesiyle işaret ettiği üzere, Chinoiserie'ye atfedilen cinsel kimliktir. Her şeyden önce, *la chinoiserie* şeklindeki özgün Fransızca ifadenin, bu dilin kurallarına göre, eril olmaktan çok *dişil* bir isim formu olduğu (Campion, 2016: 39) belirtilmelidir. Porter (2010: 31) da bu akımı en açık ve en ısrarlı şekilde etiketleyen sosyal ayrışmanın *sınıftan çok cinsiyet* olduğunu dile getirerek, "porselenin ve Chinoiserie tarzı diğer şeylerin en meşhur koleksiyoncularının hepsi, Kraliçe Marry, Kraliçe Anne, Henrietta Howard ve Queensbury Düşesi, kadındır" der. Fransa'nın 'Güneş Kral' unvanlı meşhur kralı 14. Louis'nin (1638–1715), en az kendisi kadar meşhur sarayı Versay'ın hemen yanı başında, daha 1670 tarihinde yaptırdığı 'Porselen Köşk' (Trianon de Porcelaine), chinoiserie'nin ilk örneklerinden biridir ve bir kadın, kralın metresi Markiz Montespan için yaptırılmıştır (Resim 1). La Force (2015), kral Louis ve metresini kastederek, "Köşkte, Çin tarzı kuşlar resmedilmiş bir tavanın altında, Çin tarzı bir yatakta aşk yapıyorlardı" diye yazar. Köşk yaptırmak herkes için mümkün olmasa da, evin (malikânenin) bir köşesi, benzeri bir Uzak Doğu egzotizmiyle tefriş edilebilirdi. Bu Çin-tarzı odalar (Chinese room) modasına yol verdi (Resim 2).

Porter (2010: 18), 1730'a kadar, bir Çin-tarzı odanın, ithal duvar kâğıtları ve paravanları, gülümseyen, dolgun Buda heykelcikleri, şömine rafında porselen vazolar ve duvarlarda asılı mavi-beyaz tabaklarla zengin malikâneler için, revaçta bir statü göstergesinden mahrum olmamak



Resim 1. Fransa kralı 14. Louis tarafından 1670'te yaptırılan Porselen Köşk (Trianon de Porcelaine), mimarisi ve iç dekorasyonu ile chinoiserie akımını tipik biçimde örnekler.



Resim 2. Buckinghamshire'daki (İngiltere) Claydon House'da bulunan bir Çin-tarzı oda. Ahşap ve alçı kabartmalar 1760'a, Çin'den ithal edilen mobilya ve heykellerse 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başına tarihlenir.

bakımından, bir ihtiyaç haline geldiğini belirtir. Yazar, chinoiserie akımının zirveye çıktığı 1750'lere varıldığında, İngiliz aktör/oyun yazarı David Garrick'ın bile, Londra'daki mütevazı apartman dairesinde, her ikisi de Çin-tarzında, bir yatak ile çekmeceli bir dolap bulunduğunu ekler. Garrick'in, Fransa kralı 14. Louis'nin yaptığı gibi, egzotik tasarımlı yatağını bir kadını memnun etmek için edinip edinmediği bilinmese de, Çin-tarzı odaların, akımın kadın beğenisini cezbeden unsurlarından biri olduğu açıktır.

Bu dişil karakterli akımın ortaya çıkışında ipek ve cilalı ahşap-oymalar gibi lüks tüketim emtiaları ile baharatların ve diğer egzotik yiyeceklerin, kısacası Çin'den ithal edilen her şeyin, şu veya bu oranda, payı vardır. Fakat bu husustaki aslan payı, hiç şüphesiz, çay-porselen ikilisine aittir. Önemli bir ithalat kalemi olarak çay, on yedinci yüzyılın sonlarında aristokratik bir içecek tercihi haline gelmiş ve on sekizinci yüzyıla varıldığında Batı Avrupa'nın her yanındaki gözde *salon*larda sunulmaya başlanmıştır. 18. yüzyılın içleri ise çayın, Batı Avrupa'da, özellikle İngiltere'de, alt ve orta sınıf evlerine kadar yayılışına tanıklık eder. Bu yayılma o denli etkili ve kalıcıdır ki, çay, günümüz İngiliz milli kültürünün en önemli sembollerinden biri haline dönüşmüştür. Burada önemli bir nokta, sadece çayın değil ona ilişkin bir kültürel form olarak çay tüketim pratiklerinin de ithal edildiği ve bu ikisinin birlikte İngiliz yapıldığıdır. Yani, kökeni 6. yüzyıl Tang Hanedanlığı'na kadar geri giden uzak doğuya özgü ayinsel çay tüketimi, elbette yeni coğrafyasına uygun bazı düzenlemelerle, nakledilmiştir. Özgün çay tüketim pratikleri (hazırlanması, sunumu, içimi vb.) vazgeçilmez bir öğe olarak kaliteli seramiği/porseleni de içerdiğinden, çayın orta, hatta alt sınıf evlerine kadar yaygınlaşması, porselen ve/ya da porselen taklidi seramik emtiaya dönük talebi büsbütün körükler. Bu noktada çay ve porseleni birlikte kucaklayan bir nesne ve çay pratiklerinin bir unsuru olarak çay masasının öne çıktığı görülür ve çay masası, chinoiserie tarzı diğer unsurlar, örneğin yukarıda değinilen Çin-tarzı odalar ve/ya da aynı tarzdaki vitrin dolapları gibi, kadınla ilişkilendirilerek dişil bir karakter yüklenir. Bu durumun tek nedeni, çay masasının kadınlar tarafından kuvvetle sahip olunmak istenen bir nesne olması değildir. Bu noktada, Aydınlanmacı toplumsal dönüşümün, tıpkı 'tüketmek' gibi, kadına biçtiği bir diğer rol öne

çıkar. Her şeyden önce, çay masası evcimen bir eşyadır; fincanlar, tabaklar, ebatları bu işe uygun hale gelmek üzere küçültülmüş –çay- kaşıkları ve elbette demlik gibi bir çay masasını donatan öğeler, kadının biricik mekânını, yuvasını karakterize etmektedir. Fakat O'Reilly'nin (2004: 53) ifadesiyle, çay içilen alan evcimen ve mahremken, bu fiili kuşatan söylem sosyal ve politiktir ve çay içimi, ona temel oluşturan ideolojilerin maskesidir. Çayın sükûnet ve itinayla hazırlanışı bir hanımefendiden beklenen zarafetle eşleşir ve çay masası etrafındaki takdim ve tüketim pratikleri kadının ailesini ve ulusunu besleyip büyümek rolünü vurgular. Böylelikle kadının çay masasındaki konumu, geleneksel ahlakî değerlerin doğum yeri ve orta sınıf evinin duygusal merkezi olarak, İngiliz kültüründeki kadın kimliğinin inşasında hayli önemli bir hale gelir. Yine, O'Reilly'nin (2004: 53) ifadesiyle, "...sosyalleşme, dini ideolojilerin çatışması, ötekinin şeytanlaştırılması, ekonomik farklılıklar, kadınların kendi cinslerine ve cinselliklerine ilişkin sosyal açıdan kabul edilebilir görüşlere koşullanmaları gibi meselelerin hepsi, bir fincan çay etrafında şekillenir".

Çay masası/pratikleri/tüketimi ile kadın arasındaki bağ o denli kuvvetli hale gelir ki, 60 bin Londralı tarafından okunduğu tahmin edilen günlük *The Spectator* gazetesi 1711'de, kadın okuyucularına bağlılığının bir göstergesi olarak, gazetenin çay masası sohbetlerini süslemeyi amaçladığını duyurur (Tague, 2002: 62). Bir çay masası ile etrafındaki kadınları konu alan yeni bir resim janrı bile belirir. Hatta bir içecek olarak çayın kendisi bile, *dişilik* ve *tüketim* kavramları üzerinden eleştiriye uğrar. Evinde tembellik eden, tüketim ve elbette çay düşkünü kadın ile her ne kadar birahanelerin müdavimi olsa da, çalışkan, *emekçi* erkek karşıtlığı belirir (Hunter 1997: 124).

Fakat burada söz konusu olan, Kowaleski-Wallace'a (1997: 69) göre, sadece belirli davranış kalıplarının tatbik edilmesi ya da dişil hareketlerin kontrolünün sağlanması değildir. Boston Koleji profesörü ve bir 18.yüzyıl İngiliz kültürü uzmanı olan yazar, aynı zamanda dişil arzuyu tanımlamak ve düzene koymak niyetine dikkat çeker: "Çay masasının söylemi, kadının toplumdaki yerine göre kullanacağı kuvvetli fakat gayrimeşru bir güç olarak di-

şil arzuyu yapılandırmak ve ardından onu sınırlandırmak arayışı[ydı]". Çayın kendisi bile, çay masası pratikleri bir tarafa bırakıldığında, dişil arzunun sınırlandırılması ve kontrol edilmesi meselesinde uygun bir içecektir. Hunter (1997: 119), "En basit açıdan, çay, alkole göre daha az sarhoşluk verici bir içecektir ve bu yüzden bir kadını müşkül duruma düşürme olasılığı daha düşüktü" diye yazar. Kadının *müşkül duruma düşmesi* ile kastedilenin, arzusunun sınırlarını aşması ve kontrolden çıkması olduğu açıktır. Aynı yazar, çay içimi ile ilişkilendirilen kimi skandalların ardında, hayli özel bir alanda gerçekleşen kamusal ağırlamanın imkân hazırladığı cinsel aktivite fırsatları olduğu tespitinde bulunur ve elinde çay fincanı bulunan bir kadın portresi hakkında, ki o dönemde böylesi resimler çok yaygındır (Resim 3), kadın figürünün "...hem bir cinsellik hem de savunmacı bir görgü tavrı, hem arzu hem de korku imgelerini aynı anda sunan, klasik bir davetkâr poza..." sahip olduğu yorumunu yapar (Hunter, 1997:122). Tüm bunlarda öne çıkan nokta, kadının kendisine atfedilen anlamlar konusunda *edilgen* oluşudur:



Resim 3. Denner, Balthasar. *Bir Fincan Çay Sunan Hanımefendi*, 1732, t.ü.y.b., 76 x 63,2 cm, özel koleksiyon.

Çay masasındaki kadın, kızınız ya da bir cadı; layıkıyla sosyalleşmiş bir 'hanımefendi' ya da huzur bozucu bir işçi-

sınıfı cadalozu olabilirdi. O, büyük erotik arzuların açığa çıkarılabileceği bir özne ya da korku ve iğrenmeyle yüz çevrilecek biri olabilirdi. Fakat asla, kendi öznellik tanımını etkin biçimde oluşturan, hür bir fail olamazdı (Kowaleski-Wallace, 1997: 69).

Kadın Metaforu Olarak Porselen

Peki, porselen niçin dişil bir karakterdedir? Buraya kadar yazılanlar, bu sorunun yanıtını büyük ölçüde şekillendirmiş gibidir. Fakat daha derli toplu bir yanıt oluşturmak üzere, çay-porselen ikilisi arasındaki kuvvetli bağın altı bir kez daha çizilmelidir. Roth ve Clark (2014: 455), “Çayın ayinsel tüketimindeki yayılmada ve birlikte servis edildiği Çin tarzı porselenlerin miktarındaki hızlı artış, el ele chinoiserie akımını doğurdular” diye yazar. İşte bu, çay tüketim pratiklerinin mabedi çay *masası* ile bu tüketimin fincanlar, fincan tabakları ve elbette demlik gibi ideal malzemesi porselen olan levazımatının, kuvvetli *dişil* bir çağrışım oluşacak şekilde *karşılıklı* iş birliği yaptıkları bir bağlamdır. Kadın beğenisi ve sosyalliğiyle ilişkilendirilen çay masası, dişil çağrışımları kelime kökenine kadar geri giden porselenin bu vasıflarını büsbütün bilir. Porselense, çay masasının dişil karakterine uyum gösterecek, ona zeval vermeyecek ve dahası bu karakteri pekiştirecek en ideal malzemedir. Dönemin iki gözde ithalat kalemi olarak çay ve porselen ile bu ikisinin işbirliğinin cisimleşmiş şekli olarak “çay masası”nın, dişil karakter bahsinde ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği görülmektedir. Kowaleski-Wallace (1997: 69), “Çay masası pratikleri, koreografisi dikkatle oluşturulmuş jestler ya da tam da bunun için teşhir edilen çay levazımı gibi şeylerin görünüşleriyle dişil bir önyargı dikte eder ki aynı ön yargı, tehlikeli bir *haff* kadın iması da içerir” der ve sözü hemen porselene getirir: “Porselen imgesi, sıklıkla, dişil hafifliğin ya da şeylere yönelik kontrolsüz tutkunun içine yerleşmiş potansiyel bir dişil ahlaksızlığın göstergesi işlevini görür” (Resim 4, bu yaklaşımın bir örneğidir). Konuyu anlamak bakımından anahtar önemdeki bu iç içelik, örneğin Porter’ın (2010: 31) cümlelerinde de aşıkardır: “Çin porseleni orta-sınıf evlerinde yaygınlaştığında, porselen, dişileşmiş çay masası pratikleriyle arasındaki kuvvetli çağrışımlarla, dişil bir tüketim nesnesi ve kadınların daha büyük bir kişisel önem yüklemek eğiliminde oldukları bir

şey olmaya devam etti”. Konuyu chinoiserie akımı bağlamında yeniden özetlemek gerekirse, chinoiserie dişidir ve onun en temel iki ögesi olarak çay ve porselen de dişidir.



Resim 4. Fransız ressam Nicolas Lancret'nin (1690-1743) 1739 tarihli *Günün Dört Vakti: Sabah* adlı yağlıboya tablosu. Ev sahibi, göğüs dekolteli sabahlığı ve bedeninin sözde dengesini sağlamak için açılmış bacaklarıyla ziyarete gelen papazın çayını davetkâr bir edayla bizzat doldururken, papazın bakışları ileri doğru uzattığı fincan yerine kadının üzerindedir.

Yine de, porselenin dişiliği bahsinde, bu genel çerçeveye eklenecek farklı hususlar da vardır ve dahası porselen, kadına işaret etmek bakımından diğer chinoiserie formlarından, açıkça daha ileride, hatta tipiktir. Mitchell (2014: 118-119), porselenin özellikle *kırılganlığı* nedeniyle, kadınların, öyle kabul edilegelen zaafı ile cici bici şeylerle baştan çıkma eğilimleri için uygun bir metafor olduğunu belirtir ve çok dolaysız, hatta pornografik bir benzeşime işaret ederek “[dönemin] popüler imgelem[in]de porselen cinsellikle ve doldurulmayı bekleyen boş kaplar olarak kadınlarla ilişkilendirildi” diye ekler. Yazar, porselenin kadını çağrıştırmak bakımından ne denli güçlü olduğunu belgeleyen ilginç bir anekdot da nakleder. Erkek bir koleksiyoncunun vitrinli-dolabında kitaplar, haritalar vb. nesnelere bir arada teşhir edilen porselenin, böylesi durumlarda dişil çağrışımlarından arınıp iyi bir beğenin işaretini olarak görülebildiğini belirten yazar, “bununla birlikte ciddi erkek porselen koleksiyoncuları bile şüpheden azade değillerdi” diyerek 1757’de Amiral John Byng’ın başarısız Minorka adası çıkarması için kurşuna dizildiğinde, karikatüristlerin

onun yetersizliğini, etrafını kuşatan porselen koleksiyonunu betimleyerek (Resim 5) gösterdiklerini belirtir.



Resim 5. Amiral Byng'ı (ortada), Minorka adasına yapılacak sefer öncesinde dört deniz subayıyla toplantı halinde gösteren 1756 tarihli bir renkli gravür. Toplantının Byng'ın porselen koleksiyonunun bulunduğu odada yapılmış gibi betimlenmesinde, İngiliz amiralin kadınsı nesnelere toplamakla da ilişkilendirilen beceriksizliği hicvediliyor.

İngiliz amiralin karikatürize edilmiş olduğu gibi, dönemin yazılı ve görsel materyalleri, porselen-kadın ilişkisini belgeleyen örneklerle doludur. Devrin öne çıkan İngiliz şairlerinden John Gay (1685-1732)'in 1725 tarihli *Eski Porselen Tutkusu Üzerine Bir Hanımefendiye* (To a Lady on Her Passion for Old China) adlı şiiri, kadının porselene dönük saplantılı tutkusunu belgeler. Şiirde Gay'in ana teması, Laura'yı, tutkusunu bir porselen vazoya adamak yerine kendisini (eşini, evin erkeğini) sevmeye ikna etmektir. Laura, şiirin ikinci bendinde şöyle tarif edilir:

Porselen onun ruhunun tutkusudur
 Bir kupa, bir tabak, bir kâse, bir çanak
 Onun bağrındaki latif arzuları,
 Neşeyle alevlendirebilir, ya da onun rahatını kaçırabilir.

Aşağıdaki mısralardaysa, porselen bir vazoya bakan şairin zihinde bir değil birden fazla *kadın* belirir.

Ne zaman antik bir vazoya dikkatle baksam

Beyaz, mavi ya da altın benekli

Öylesine halis, öylesine saf vazolara

Kadın milletinin türleri beliriverir

Güzellikleri takdir edilmez mi?

Ev işleri için fazla zarif, fazla hoş değiller mi?

Bu saplantılı tutku, porselen bir vazo üzerinden anlatılır ki bu vazo, ya da genel olarak böylesi bir vazo, şiirin akışı içinde kadın bedeninin, güzelliğinin, kırgınlığının ya da boş işlerle iştigal eden kadın tutkusunun metaforu olarak kullanılır. Ayrıca vazanın işlevsizliği ve güzelliğinin ancak dekoratif oluşu ile kentli bir kadın olarak Laura arasında da bir benzeşim kurulur. Erkek, öte yandan, ağır, zor, zahmetli işler ve ticaret için yapılmış sağlam bir *earthenware* kaba benzetilmiştir (Armens 1954: 100; Chang 2010: 76). Kadının porselen tutkusu hemen her mecrada işlenir. Chatto'nun (1848: 158) oyun kartlarının tarihçesine ilişkin kitabı, pek üzerinde durulmayan fakat çarpıcı bir örnek içerir. On sekizinci yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ve gravür tekniğiyle çoğaltılan bir destenin karo dörtlüsünde hiç parası olmayan bir hanımefendi, tacirin önerisini kabul ederek, birkaç porselen emtia karşılığında kıyafetlerini verir.

İngiliz edebiyatında 18. yüzyılın ilk yarısına *Pope Çağı* şeklinde ismini verecek denli önemli bir figür olan (Urgan, 2013: 407) Alexander Pope'un (1688-1744) 1712 tarihli *Bukleye Tecavüz* (The Rape of the Lock) şiiri de porselen eşyalara yaptığı göndermelerle konunun en önemli ve en bilinen örneklerinden birini oluşturur. Dönemin yüksek sosyetesinin ağır bir hicvi niteliğindeki şiir gerçek bir olaya, Lord Petre adlı parlak bir delikanlının sosyetesinin güllerinden Miss Arabella Fermor'un saçından, izin almadan bir bukle kesmesine dayanır (Urgan, 2013: 410). Şiirde en önemli kurgusal motif, vazolar, şişeler, güveçler, çanaklar ve kâseler gibi geniş çeşitlilikteki porselen kaplardır ve bunlar şiirin her yanına yayılmıştır (Williams, 1962:412). Fakat tıpkı Gay'de olduğu gibi, porselen vazunun simgesel göndermeler için öne çıkarıldığı görülür. Hatta her an kı-

rılmaya hazır, kıymetli bir porselen vazo, şiirin başkişisi *Belinda*'nın (Bayan Fermor) ta kendisidir. Süslü vazo, Belinda olmaktan başka onun iffeti, bekâreti, kadınlık gururu ve sosyal itibarı ya da, yoruma göre, aynı anda bunların birkaçı ya da hepsidir. Aşağıdaki mısralarda Belinda, koruyucu perilerinden biri tarafından, gelecekteki uğursuz olaylar hakkında uyarılırken, *Diana'nın Kanunu*⁸ ibaresinin açıkça işaret ettiği üzere, porselen vazo ile Belinda'nın bekâreti eşleştirilir (Baines, 2000:69; Jenkins, 2013:137; Richards, 1999:198):

Ya bir Nimf⁹ Diana'nın Kanununu ihlal edece ya da narin porselen vazoda, bir çatlak zuhur edecek.¹⁰ Belinda, sabah kehanetlerine dikkat ederek tehlikeyi önceden fark etmesi gerektiğini itiraf ederken ve ardından Belinda'nın buklesinin kesildiği şiirin en can alıcı yerinde yine aynı vazo belirir:

Makyaj kutusu, titreyen elimden üç kez düştü,
Sendeleyen *Vazo*, bir rüzgâr olmadan sallandı,
(...)
Ya da değerli porselen vazolar, yüksekte düştüğünde,
Parıltılı tozlar içinde ve resimli kırık parçalar yerde.

Burada tuzla buz olan, kırık parçaları yere dağılan vazounun, kaybedilen iffetin bir metaforu olarak kullanıldığı açıktır. Yine de, Belinda'nın hakaretâmiz bir saldırıya uğramış, masum bir hanımefendi olduğu düşünülmemelidir; ya da bu, Belinda hakkında söylenebilecek olası tek yorum değildir. Örneğin Ray (2002: 53), Belinda'nın, tıpkı porselen vazo gibi kıymetli fakat kırılmaya meyyal bekâretinden bahisle, “Belinda sahip olduğu bu kıymetli şeyden âşıklarını tuzağa düşürmek için faydalanır ve gerçekten, erkek milleti için, baştan çıkarma, kandırma, gönül eyleme ve tahrip etme güçleriyle kuşanmış bir *femme fatale*¹¹ olur” diye yazar. Ray'ın bu cümlelerinden hareket edildiğinde, porselen vazounun kendisinin bir *femme fatale* olarak görülebileceği açıktır.

Pope'un kırık porselen parçaları ile 1729 tarihli Çay: Bir Şiir ya da Porselen Fincanlar İçindeki Kadınlar: Bir

Metamorfoz (Tea: A poem; or, Ladies into China-cups; A Metamorphosis) adlı anonim şiirde de karşılaşılır. Şiirin son bölümünde kırık porselen parçaların yeniden birleşmesiyle, kadınlık adabının ve ahlakının iade-i itibarı simgelenir. Şiirde kadınlık adabı ve ahlakı, Ellis, Coulton ve Mauger (2015: 150)'e göre, tıpkı porselen gibi, “güzel ve ışıltılı fakat aynı zamanda kırılabilir ve şeffaftır”. Yazarlar, ABD'li ünlü siyasetçi ve bilim insanı Benjamin Franklin'in 1750'de söylediği “Kolayca kırılan ve tamiri mümkün olmayan üç şey, cam, porselen ve itibardır” sözünü hatırlatarak, kırılabilirlik meselesini, elbette porselenin de dâhil olduğu daha geniş bir bağlama yerleştirirler. Bu geniş bağlam, dönemin en önemli ve en ünlü ressamlarından biri olarak William Hogarth'ın (1697-1764), ki toplumun güncel hallerini hicvettiği resim dizileriyle bilinir, kimi resimlerinin çözümlenmesinde hayli yol göstericidir. Hogarth'ın 1743-1745 arasında resmettiği *Moda Evlilik* (Marriage à la Mode) serisinin ikinci resminde, bir koltuğun üzerine yığılmış gibi oturmakta olan zevcin ayaklarının hemen dibinde *kırılmış* bir kılıç bulunur. Bu kırık kılıçla, Porter (2010: 90)'a göre, çok açık biçimde, kuvvetten düşmüş, hayal kırıklığına uğramış erkeliğe işaret edilmektedir. Buna karşılık evin hanımının sehpadaki çay takımı ya da şöminenin üzerindeki Çin-tarzı heykelcikler gibi porselen nesnelere hepsi yerden yüksektedir ve hepsi sapasağlamdır. Hogarth'ın, genel bir ittifakla, bu ve benzeri resimlerinde chinoiserie nesnelere üzerinden bir müsriflik ve görgüsüzlük eleştirisi yaptığı kabul edilir. Fakat İngiliz ressamın tıpkı Pope, Gay ve burada yer verilmeyen diğer onlarca gibi porselenin kırılabilirliği ile açıkça kadın iffetine gönderme yaptığı çalışmaları da vardır. İngiliz ressamın 1732 tarihli *Fahişenin Yükseliş* (The Harlot's Progress) adlı serisinin ikinci resiminde karı-koca ve kadının aşığı aynı odanın içindedir (Resim 6). Kadın, kocasının dikkatini dağıtarak arka planda ayaklarının ucuna basarak sessizce mekândan ayrılmaya çalışan aşığına yardım etmek kastıyla, önündeki çay masasını bir tekmeyle devirir. Savrulmanın etkisiyle kırık parçaları yere dağılan porselen levazımatın, ev sahibesinin ahlakına işaret ettiği hiç şüphesizdir. Sahnenin, *Bukleye Tecavüz*'e yaptığı gönderme de bir o kadar açıktır.

Hogarth'ın serilerinin geneli incelendiğinde, bu sıradışı ressamın, toplumsal eleştirilerinin mecazî anlatımı için



Resim 6. Hogarth, William. 1732. *Fahişenin Yükselişi*,
2.plaka, gravür baskı.

pek çok nesneden yararlandığı fakat en çok porselen eşyaları tercih ettiği (Jones, 2013: 168) görülür. Ayrıca estet kişiliğiyle de adından söz ettiren Hogarth'ın, 1753'te yayımladığı *Güzelliğin Analizi* (The Analysis of Beauty) adlı bilimsel incelemesinde görsel ve dokunsal hissedişleri estetiğinin merkezine yerleştirdiği, sırlı porselen yüzeyinin ve deniz kabuklarının görsel çekiciliği ile tenin okşanmasıyla duyumsanan dokunsal erotizmi ilişkilendirdiği de (Alayrac-Fielding, 2010: 13) belirtilmelidir.

Yazılı ve görsel materyalin yararlandığı böylesi metaforik anlatımlar, en kristalize şeklini *Bir Çin Öyküsü* (A Chinese Tale) adlı pornografik şiirde bulur. 1740 tarihli bu uzun şiir, Porter (2010: 88)'a göre, bu dinamik ve erkeğe özgü yer değiştirmelerin makul bir sonucudur. Porter'ın kullandığı yer değiştirme (displacement), modern psikolojinin Freudyen¹² kavramlarından biridir ve basitçe, bir düşüncenin/duygunun/dürtünün asıl nesnesinden başka bir nesneye yöneltilmesi olarak tanımlanır. Dolayısıyla Porter, 18. yüzyıl porselen algısı bağlamında, erkek egosunun, porselen ve kadın arasında bir yer değiştirme yaptığı tespitinde bulunmaktadır. Yazar, bu tespitinde yalnız değildir. *Merak-nesnesi* (curiosity) ve *lüks* kelimelerinin bu dönemde sık sık eş anlamlı olarak kullanıldığını ve iki kelimenin de dişil olarak görülen aşırı cinsel arzularla yakın ilişki içinde olduğunu söyleyen Deutsch'e (1996: 240) göre, *merak-nesnesi*, ki en tipik örneği porselemdir, dişil olarak varsayılın-

ca, o, kaçınılmaz olarak, pornografik bir narsizm¹³ formuna dönüşür. *Bir Çin Öyküsü*, bu kaçınılmaz sonun ta kendisidir.

Sonuç

Porselenin bir kadın metaforuna dönüşmesi ve böylelikle yüklendiği dişil karakter, 19. yüzyıl boyunca da devam eden bir süreç dâhilinde, Britanya merkezinden Batı Avrupa'ya ve oradan Kuzey Amerika'ya kadar genişleyerek yayılır. Fakat bu, elbette, insan tasavvurundaki porselen kavramına ilişkin evrensel bir hakikate değil, kültürel bir özgün duruma işaret eder ve hiç şüphesiz Batı-dışı kültürlerin, hele coğrafi sınırların henüz belirsizleşmediği küreselleşme öncesi dönemler bağlamında, porselene ya da belirli nesnelere yükledikleri farklı hatta kimi zaman bambaşka anlamlar vardır. Bu doğrultuda porselenin, örneğin anavatanı Çin'deki anlam katmanlarının hiç de dişil olmadığına değinilebilir. Konuyu taze ve farklı bir bakış açısıyla ele alma ve yeniden-yorumlama imkânı veren bu yaklaşımı sürdürmek üzere, Anadolu'ya da bakılabilir.

Anadolu'da kadim bir seramik geleneği olmakla beraber, porselen üretimi için 19. yüzyılın sonunu, 1891'i beklemek gerekmiştir. Bu tarihte Yıldız Çini Fabrika-i Hümayûnu'nun kurulması ile Türkiye'nin ilk hakiki (sert) porseleni üretilmeye başlanır. Fakat Fransız teknolojisi desteğinde saray tüketimine ve zevkine dönük sınırlı bir üretim yapabilen fabrikanın, ürünlerini geniş toplum kesimlerine ulaştırması elbette mümkün olmamıştır. Porselenin Türkiye'de metalaşması erken Cumhuriyet döneminde atılan temeller üzerinde, 1950'lerden sonra gerçekleşir. Yani porselenin metalaşması bakımından Avrupa'nın kabaca 1750leri ile Türkiye'nin 1950leri çakışır ki, bu yaklaşık 200 yıllık bir aralıktır. Bu noktada, modernleşmeyi tüketim kavramı çerçevesinde anlamaya ve çözümlemeye çalışan Jean Baudrillard (2016: 28)'a kulak verilebilir: "Tüketimin yeri günlük yaşamdır" diyen Fransız düşünürü göre "Günlük yaşam yalnızca günlük olayların ve hareketlerin toplamı, sıradanlığın ve yinelemenin boyutu değil, bir yorumlama sistemidir". Tüketim Devrimi ile bu yorumlama sistemini daha 18. yüzyılda kurduğu içindir ki, Britanya, porselenin etrafında anlam katmanları oluşturabilmiş, ona, yine Baudrillard'ın (2016) ifadesiyle "gösterge-değ-

ri” yükleyebilmiştir. Burada vurgulanmak istenen, bu anlam katmanlarının *dişil* karakterinden çok, bu katmanları ortaya çıkaran koşullardır. Bu koşullar, yukarıda değinildiği gibi, Türkiye’de ancak 1950’lerde, teknolojinin romantik düşünceye galip geldiği, küreselleşmenin ayak seslerinin artık kuvvetle duyulduğu bir çağda olgunlaşmıştır. Dolayısıyla söz konusu 200 yıllık müddet, porselen bağlamında bir tefekkür (derin düşünme) yoksunluğuna, hiç değilse kısırlığına işaret eder. Eskilerin *fağfur* diye tabir ederek porseleni yerel seramiklerden ayırtmak gerektiğini duydukları ve onun kendine has çınlamasından¹⁴ etkilendikleri bir hakikattir. Fakat yerel düşüncenin, bir *yorumlama sisteminin* yokluğunda, porselen konusunda *kaçınılmaz* olarak kısır kaldığı, söz konusu meşhur çınlamanın ötesine pek geçemediği anlaşılmaktadır. Bir başka ifadeyle porselenin yerel tasavvurdaki *gösterge değeri*, Batıdaki durumuna kıyasla, hayli zayıftır.

Bu çerçevede yapılacak ikinci tespit, porselenin Batılı *yorumlama sistemi* içindeki yerinin, yani Batı bilincindeki kültürel etkisinin yeterince bilinmediğidir. Burada konu, porselene bir zamanlar yoğun dişil anlamlar yüklendiğine vakıf olup olmamaktan fazlasıdır. Çünkü gösterge değeri ile, parlayıp söner gibi ansızın belirip kaybolan değil, fakat tıpkı toplumun kendisi gibi zaman içinde yoğrularak şekillenen bir yorumlamaya işaret edilir. Yani 19. yüzyıl porselen bebeklerinin ya da 20. yüzyıl romanlarındaki porselen nesnelere yapılan atıfların yüklendiği anlam, 18.yüzyılın dişilik nosyonundan ayrı düşünülemez. İngiliz yazar Bruce Chatwin’in soğuk savaş yıllarında Prag’da yaşayan bir porselen koleksiyoncusunu konu alan 1998 tarihli *Utz* adlı romanı¹⁵ tipik bir örnek olarak verilebilir. Romanda Utz karakterinin uzun yıllar içinde edindiği porselen koleksiyonu paramparça edilerek çöpe atılır. Chatwin, Hepburn (2010: 135)’e göre, hem fiziksel hem de simgelediği kültürel anlamlar bakımından *kırılganlık* nosyonuna kıymet vermektedir ve bu kıymet veriş, yazarın nadir ve kırılgan sanat nesnelere olan yakın ilgisinden ayrı düşünülemez. Chatwin’in cediti İngiliz kadınlarını anımsatan kişisel porselen düşkünlüğü, şüphesiz sadece kendisi için değil, romanın bütünü için de söz konusudur. Ayrıca romanın özündeki *kırılganlık* güzellemesini, 18. yüzyıl porseleninin *gösterge değerinden* habersiz olarak fark etmek ve anlam-

landırmak çok güç, belki imkânsızdır. *Utz*’daki porselen koleksiyonuna yönelik vandalizmle, İskoç sanatçı Mark McGowan’ın onlarca otomobili parçaladığı *performansında* olduğu gibi, güncel sanat pratikleri içinde de karşılaşılar ve güncel sanat, vandalizm ve/ya da ikonoklazm kavramları ekseninde nesnelere kırılması/parçalanması meselesinin hayli üzerine gitmiştir.



Resim 7. Richard Wentworth’ın Cambridge Üniversitesi’nin Kettle’s Yard galerisinde 2009 yılında gerçekleşen “Upside down / inside out” adlı karma sergide yer alan *Brac* adlı düzenlemesinden detay (Kettle’s Yard, 2014).

Konu, seramik nesnelere özelinde daraltıldığında, kırılabilirlik nosyonu üzerinden porselenin dişil karakterini sorunsallaştırdığı, en azından şu veya bu boyutta bu konuya gönderme yaptığı düşünülebilecek işler ve sanatçılarla karşılaşılar. Laura Gray’in önemli makalesi, bu konuda hayli bilgi vericidir: Richard Wentworth (d.1947, İngiliz) düzenlemelerinde onarılmış kırık tabaklar, kâseler ya da ibrikler gibi seramik nesnelere kullanılır (Resim 7). Bouke de Vries (d.1960, Hollandalı), 18. yüzyıla tarihlenen Çin menşeli bir porselen demliğin infilak edip parçalanma anını cam bir fanusta dondurarak teşhir eder. David Cushway (d.1965, İngiliz) ve Runa Islam’ın (d.1970, Hint) kısa-filmlerinin odağında, seramik/porselen nesnelere kırılışı yer alır (Gray, 2013). Porselenin ya da onun kolayca kırıl-

maya meyyal doğasının, ataerkil varsayımların, önyargıların ya da geleneklerin deşifresi ya da eleştirisi için, özellikle feminist çizgideki kadın sanatçılarca tercih edildiği de belirtilmelidir.



Resim 8. Laurent Craste'ın çoğu vazoları formundaki porselen/seramik nesnelerin darp anındaki durumlarına odaklanan *Taciz* (Abuse) adlı serisinden iki çalışma (Crate, 2013).

Fakat 18. yüzyılın ataerkil porselen algısına ve kimi zaman pornografiye varan eril narsisizmine en doğrudan göndermelerden biri, bir erkek sanatçıdan, Fransız Laurent Craste (d.1968)'tan gelir. Fransız sanatçı, endüstriyel kalıpları kullanarak ürettiği zarif porselen vazolara, balta, makas, metal sopa, duvar çivisi gibi kırıcı/delici/kesici aletleri, üstelik tam da darp anının bir temsilini oluşturacak şekilde, iliştilmiştir (Resim 8). Üstelik Craste'ın kalıpları 18 ve 19. yüzyıllarda kullanılanlardır ve böylesine savunmasız ve böylesine mustarip halde sergilediği vazolar, John Gay'ın temasından haz aldığı, bakarken kadınları hatırladığı “öylesine halis, öylesine saf vazolar”ın ta kendisidir. Gövdesine saplanmış bir baltayla öylece kala kalan bir vazodur, Belinda'nın yüksekçe bir yerden düşerek parçalanan vazosunun akıbetine imrenir haldedir. Porselen gövdeye gömülmüş bu balta, ya da bir diğerinde bu sopa, Hogart'ın fahişesinin kurnazca tekmesini anımsatır ve göz, fahişenin ileriye doğru savrulmuş sağ bacağını görmek refleksiyle, diğer işlere yönelir.

Kadının metaforu olarak porselen olgusu, belirli bir

çağda parlayıp sönmüş bir modadan çok, Batı bilinçaltında yer etmiş bir zemberek gibidir ve dünden gelerek bugünün türdeş, cinsiyetsiz ve söylemsiz metalarının dünyasında nostaljik bir fısıltı gibi varlığını sürdürür.

Notlar

1 Tasavvir kelimesi, zihnin ürettiği görsel ve kavramsal tasarımlara hem de bunlara ilişkin niyet ve düşüncelere aynı anda işaret eder. Güncel dilde tatminkâr bir karşılık bulunamadığından tercih edildi.

2 Bazı kaynaklarda bu sınıflandırmadaki ölçütün ürünün şekillendirildiği hamur terkinin özellikleri olduğu söylenir. Bunun doğru olmadığı basit bir mantık yürütülerek ortaya konabilir: Tamamen pekişmiş (gözeneksiz) bir tür olarak porselen imali için hazırlanmış bir hamur, düşük bir sıcaklıkta, örneğin 950°C'de pişirilirse hayli gözenekli, earthenware bir bünye ortaya çıkar. Dolayısıyla sınıflandırmaya esas olan ham değil pişmiş bünyedir.

3 Bir dönem Sabancı Holding'in üst düzey yöneticiliğini yapan ve yaklaşık 50 yılda topladığı deniz kabuklarıyla oluşan koleksiyonunu Bodrum Deniz Müzesi'ne bağışlayan Hasan Güleççi (2013), cowrie için mekik kabuk ibaresini kullanır. Bunu dışında Türkçe bir karşılığa rastlanmamıştır.

4 Salyangoz tabiri, ister deniz ister kara salyangozu olsun, herhalde pek çok kişi için helezonik formda bir kabuk çağrışımı yapacaktır. Fakat bir cowrienin görünümü (kabuk formu) böyle değildir.

5 Hüsniyat (güzel ifade), kaba, çirkin ve sakıncalı nesnelere veya kavramlara, başka sözcüklerle daha uygun bir biçimde ifade etme sanatıdır.

6 Temel anlam, bir kelimenin anlattığı ilk ve asıl kavramdır.

7 Kelime, yaklaşık olarak, şinvarez şeklinde telaffuz edilir.

8 Yunan mitolojisinde Artemis olarak geçen Diana, Apollon'un ikiz kız kardeşi ve bekâret tanrıçasıdır. Diana'nın Kanunları genç kızlardan bekâretlerini korumalarını ister.

9 Mitolojik peri kızı.

10 Bukleye Tecavüz'ün, Nazmi Ağıl tarafından büyük bir ustalıklarla Türkçeye çevrilmiş tam metni için Bkz.: Pope (2006). Bununla beraber gerek Bukleye Tecavüz'ün gerekse metindeki diğer şiirlerin çevirileri, makale yazarına aittir.

11 Femme Fatale (yaklaşık olarak fam fat'al şeklinde telaffuz edilir), ilişkiye girdiği erkekleri sonunda felakete sürükleyen çekici ve baştan çıkarıcı kadındır.

- 12 Psikanaliz öğretisini geliştirmiş olan Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'a ve/ ya da onun ekolüne ilişkin olan.
- 13 Burada narsistik bir tutum sergileyen belli bir şahıs değil, Türkçedeki yerleşik kullanımıyla erkek milletidir.
- 14 Bir dokun, bin ah dinle kâse-i fağfurdan.
- 15 Roman, Armağan İlkin'in tercümesiyle Porselen Delisi Utz adıyla dilimize aktarılmıştır.

Kaynakça

- Alayrac-Fielding, V. (2012). "From the curious to the "artificial": The meaning of oriental porcelain in 17th and 18th century English interiors". *Miranda*, (7): 1-21. doi:10.4000/miranda.4390
- Armens, S. (1954). *John Gay: Social Critic*. New York: King's Crown Press, Columbia University.
- Ayto, J. (2005). *Dictionary of word origins: The hidden histories of English words* (2.b.). London: A & C Black.
- Baines, P. (2000). *The complete critical guide to Alexander Pope*. London: New York.
- Berg, M. ve Clifford, H. (2015). Global object. Victoria Avery, Melissa Calaresu ve Mary Laven (Ed.) *In treasured possessions: From the Renaissance to the Enlightenment* içinde (s. 102-111). University of Cambridge.
- Baudrillard, J. (2016). Tüketim Toplumu (F. Keskin, H. Deliceçaylı, Çev.). Ankara: Ayrıntı.
- Burns, W. E. (2003). *Science in the Enlightenment: An encyclopedia*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Cabin council / A late epistle to Mr. C[levlan]d. (2017). 30 Mayıs 2017 tarihinde <http://www.britishmuseum.org> adresinden alındı.
- Campion, A. S. (2016). *The geopolitics of red oil: constructing the China threat through energy security*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Chang, E. H. (2010). *Britain's Chinese eye: literature, empire, and aesthetics in nineteenth-century Britain*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Chatto, W. A. (1848). *Facts and speculations on the origin and history of playing cards*. London: John Russell Smith.
- Chirico, J. (2014). *Globalization: Prospects and problems*. California: Sage Publication.
- Craste, L. (2013). Series: Abuse. 31 Mayıs 2017 tarihinde <http://www.laurentcraste.com/abuses> adresinden alındı.
- Deutsch, H. (1996). *Resemblance & Disgrace: Alexander Pope and the Deformation of Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Einsiedel, A. V. (2011). Contemporary chinoiserie at the V&A. 30 Mayıs 2017 tarihinde <https://nttreasurehunt.wordpress.com/2011/01/20/contemporary-chinoiserie-at-the-va/> adresinden alındı.
- Ellis, M., Coulton, R. ve Mauger, M. (2015). *Empire of tea: the Asian leaf that conquered the world*. London: Reaktion Books.
- Fairchild, C. (1993). The production and marketing of populuxe goods in eighteenth century Paris. J. Brewer ve R. Porter (Ed.), *Consumption and the World of Goods* içinde (s. 206-227). London: Routledge.
- Fang, K. (2003). Empire, Coleridge, and Charles Lamb's Consumer Imagination. *Studies in English Literature 1500-1900*, 43(4), 815-843. doi:10.1353/sel.2003.0039
- Güleşçi, H. (2013). Hasan Güleşçi ve Gülsen Güleşçi Deniz Kabukları Bodrum Deniz Müzesi. 12 Aralık 2016 tarihinde <http://www.hasangulesci.com> adresinden alındı.
- La Force, T. (2015, Kasım11). The European Obsession with Porcelain. 8 Mart 2016 tarihinde <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-european-obsession-with-porcelain> adresinden alındı.
- Gray, L. (2013). No construction without destruction: ceramics, sculpture and iconoclasm. J. Walden (Ed.), *Art and destruction* içinde (s. 9-34). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Haw, S. G. (2006). *Marco Polo's China: A Venetian in the realm of Kubilai Khan*. London: Routledge.

- Hepburn, A. (2010). *Enchanted objects: visual art in contemporary fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hildyard, R. J. (1999). *European ceramics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hoevels, F. E. (1999). *Mass neurosis religion: Collected essays about the psychoanalysis of religion*. Freiburg: Ahriman-International.
- Hunter, L. (1997). Tea drinking in England: Ceremony, Scandal and Domestic Bliss, *New Comparisons: A Journal of Comparative and General Literary Studies*, (24), 109-157.
- Jenkins, E. Z. (2013). *A taste for China: English subjectivity and the prehistory of Orientalism*. New York: Oxford University Press.
- Jones, C. A. (2013). *Shapely bodies: the image of porcelain in eighteenth-century France*. Newark: University of Delaware Press.
- Kettle's Yard. (2014). Upside down / inside out. 31 Mayıs 2017 tarihinde <http://www.kettlesyard.co.uk/events/upside-down-inside-out/> adresinden alındı.
- Kowaleski-Wallace, E. (1997). *Consuming subjects: Women, shopping, and business in the eighteenth century*. New York: Columbia University Press.
- Markley, R. (2014). China and the English Enlightenment: Literature, Aesthetics, and Commerce. *Literature Compass*, 11(8), 517-527. doi:10.1111/lic3.12164
- Markmanellis. (2015). On looking at tea. 30 Mayıs 2017 tarihinde <https://qmhistoryoftea.wordpress.com/2015/04/28/on-looking-at-tea/> adresinden alındı.
- Mitchell, I. (2014). *Tradition and Innovation in English Retailing, 1700 to 1850: Narratives of Consumption (The History of Retailing and Consumption)*. Ashgate Publishing Group Norton Simon Museum. (b.t.). A Harlot's Progress. 29 Mayıs 2017 tarihinde <https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1979.67.03.G> adresinden alındı.
- O'Reilly, A. F. (2004). *Sacred play: soul-journeys in contemporary Irish theatre*. Dublin: Carysfort Press.
- Outram, D. (2005). *Aydınlanma* (S. Çalışkan ve H. Çalışkan, Çev.). Ankara: Dost.
- Pope, A. (2006). *Bukleye tecavüz* (Nazmi, A., Çev), İstanbul: YKY.
- Porter, D. (2010). *The Chinese taste in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ray, M. K. (2002). *Studies in literary criticism*. New Delhi: Atlantic & Distributors.
- Reffner, E. (2015). *The esoteric codex: The alchemists*. Public Domain.
- Richards, S. (1999). *Eighteenth-century ceramics: Products for a civilised society*. Manchester: Manchester University Press.
- Richerson, D. W. (2012). *The magic of ceramics* (2. b). New Jersey: American Ceramic Society.
- Roth, L. M. ve Clark, A. C. (2014). *Understanding architecture: Its elements, history, and meaning* (3.b). Colorado: Westview Press.
- Savani, L. (2011). Il Trianon de Porcelaine, per andarvi a fare le merende. 31 Mayıs 2017 tarihinde <http://www.baroque.it> adresinden alındı.
- Schönfeld, M. (1998). Was there a western inventor of porcelain? *Technology and Culture*, 39(4), 716-727.
- Tague, I. H. (2002). *Women of quality: Accepting and contesting ideals of femininity in England, 1690-1760*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press.
- The National Gallery. (2017). The Four Times of Day: Morning. 31 Mayıs 2017 tarihinde <http://www.nationalgallery.org.uk> adresinden alındı.
- Urgan, M. (2013). *İngiliz edebiyati tarihi* (8. b). İstanbul: Yapı Kredi.
- Valenstein, S. G. (1989). *A handbook of Chinese ceramics*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Wang, H. H. (2010). *The Chinese dream: The rise of the world's largest middle class and what it means to you*. Bestseller

Press.

Whitehouse, D. (1972). Chinese Porcelain in Medieval Europe. *Medieval Archaeology*, 16(1), 63-78. doi:10.1080/00766097.1972.11735347

Williams, A. (1962). "The 'Fall' of China and The Rape of the Lock," *Philological Quarterly*, 41, 412-25.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Fransa kralı 14. Louis tarafından 1670'te yaptırılan Porselen Köşk (Trianon de Porcelaine), mimarisi ve iç dekorasyonu ile chinoiserie akımını tipik biçimde örnekler (Savani, 2011).

Resim 2. Buckinghamshire'daki (İngiltere) Claydon House'da bulunan bir Çin-tarzı oda. Ahşap ve alçı kabartmalar 1760'a, Çin'den ithal edilen mobilya ve heykellerse 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başına tarihlenir (Einsiedel, 2011).

Resim 3. Denner, Balthasar. Bir Fincan Çay Sunan Hanımefendi, 1732, t.ü.y.b., 76 x 63,2 cm, özel koleksiyon (Markmanellis, 2015).

Resim 4. Fransız ressam Nicolas Lancret'nin (1690-1743) 1739 tarihli Günün Dör Vakti: Sabah adlı yağlıboya tablosu. Ev sahibesi, göğüs dekolteli sabahlığı ve bedeninin sözde dengesini sağlamak için açılmış bacaklarıyla ziyarete gelen papazın çayını davetkâr bir edayla bizzat doldururken, papazın bakışları ileri doğru uzattığı fincan yerine kadının üzerindedir (The National, 2017).

Resim 5. Amiral Byng'ı (ortada), Minorca adasına yapılacak sefer öncesinde dört deniz subayıyla toplantı halinde gösteren 1756 tarihli bir renkli gravür. Toplantının Byng'ın porselen koleksiyonunun bulunduğu odada yapılmış gibi betimlenmesinde, İngiliz amiralin kadınsı nesnelere toplamakla da ilişkilendirilen beceriksizliği hicvediliyor ("Cabin council", 2017).

Resim 6. Hogarth, William. 1732. Fahişenin Yükselişi, 2.plaka, gravür baskı (Norton Simon, b.t.).

Resim 7. Richard Wentworth'ın Cambridge Üniversitesi'nin Kettle's Yard galerisinde 2009 yılında gerçekleşen "Upside

down / inside out" adlı karma sergide yer alan Brac adlı düzenlemesinden detay (Kettle's Yard, 2014).

Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri*

F. Egemen OKUTUR**, Filiz ÖZER***

Özet

Türk kültürünün seramik malzemesiyle tarih boyunca güçlü bir bağı olmuştur. Pişmiş toprak günlük eşyalar ve yüzey kaplama malzemelerinin Türk sanatında önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda Türk çinileri, hem tarihsel önem hem de tanınırlık bakımından ayrıca öne çıkmaktadır. Günümüzde seramik sanatının yanında, sanayi alanında da Türk seramik üreticileri kayda değer bir varlık göstermektedir. 1980'lerden itibaren Türk seramik sanayi ivme göstermiş ve seramik kaplama malzemeleri alt sektörü hızla büyümüştür. Dolayısıyla seramik karo tasarımı giderek önem kazanmaya başlamıştır. Yapılan bu çalışmada, Türk seramik karo üreticilerinin tasarımlarında, geleneksel Türk çini mirasının izleri karo örnekleri üzerinden ele alınmış, bu mirasın tasarımdaki etkileri ve farklı kullanım biçimleri değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Çini Sanatı, İznik Çinileri, Türk Tasarımı, Çağdaş Karolar, Seramik Endüstrisi.

The Impact of Turkish Tile Heritage on Contemporary Turkish Ceramic Tiles

Abstract

Throughout history Turkish culture has had deep connections with the ceramic material. Ceramicware and tiles had an important place in the Turkish art and architecture. Especially Iznik ceramics had a greater impact both historically and as a world-wide recognized visual style. Today, as the continuation of this heritage, Turkish ceramic industry is a front runner in global ceramic market. Turkish ceramic industry started to improve in early 1980s and as a sub-sector ceramic tiles production grew accordingly. Consequently, ceramic tile design gained a significant importance and reached a superior level of sophistication. In this paper, the different degrees of effects and uses of Turkish tile heritage are evaluated through the examples of contemporary Turkish ceramic tile designs.

Keywords: Traditional Turkish Ceramics, Iznik Tiles, Turkish Design, Contemporary Tiles, Ceramic Industry.

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Prof. Dr. Filiz Özer danışmanlığında tamamlanmış '1980 Sonrası Çağdaş Türk Seramik Karolarında Göndermeler' başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr., E-posta: ferhanegemen@gmail.com

*** Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı.

Giriş

Yer ve duvar kaplamasında kullanılan seramik plakalar olarak tanımlanan, seramik yer ve duvar karoları günümüzde büyük hacimlerde üretilmekte ve mimaride yüzey kaplama malzemesi işleviyle yoğun olarak kullanılmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında kârlı bir pazar oluşturan seramik kaplama malzemeleri kullanıcılarına, yerli ve yabancı üreticiler tarafından sınırsız sayıda seçenek sunulmakta, bu seçenekler, fiyat, renk, stil özelliklerinde çeşitlenerek, bu pazarla ilgili her geçen gün daha büyüyen bir görsel kültür oluşturmaktadır.

Türk kültürünün seramik günlük eşyalarla tanışıklığının yanı sıra, seramik malzemenin mimaride kullanımı Selçuklular öncesine kadar dayanmakta, sırlı tuğla kullanımı Göktürk ve Uygur devirlerinde görülmektedir (Çoruhlu, 2000). Bu birikimin kökleri, Orta Asya'da Uygurlar, Gazneliler, Karahanlılar gibi Türk devletlerinde görülmekle beraber, Selçuklular Dönemi'nde Anadolu'ya taşınmış ve mimari örnekler çoğalmaya başlamıştır (Aslanapa, 1989). Mimari yüzeyleri iki boyutlu ve renkli kaplama sanatı olarak tanımlanabilecek çinicilik, özellikle 12. yüzyıldan sonra Türklerin hakim oldukları bölgelerde büyük bir gelişim göstermiştir (Kuban, 1973). Selçuklu ve Osmanlı devri çinileri de bu birikimin devamı olarak gelişmiş ve kendine has bir dil oluşturarak tüm dünyada tanınır hale gelmiştir.

Bu mirasın günümüzdeki temsilcisi olan Türk Seramik Sektörü, 1945'te devlet tarafından kurulan tesisleri, 1950'lerde özel sektörün takip etmesiyle tekrar gelişmeye başlamıştır (Sazcı, 2001). 1990'lı yıllarda sektörde üretim yapan firma sayısı hızla artarak, üretim ve ihracat bakımından önemli bir sektör haline gelmiştir (Alp, 2005). 1990'lı yıllarda sektörde yaşanan bu ivme ve çeşitlilik, ürün tasarımında farklılık arayışlarını doğal bir sonuç haline getirmiştir.

Ekonomik ve tarihsel bu etkilerin birleşimiyle, çağdaş dönem Türk seramik karolarında tasarım mirasının kullanıldığı ürünler görülmeye başlanmıştır. Tarihsel etkilerin güncel ürünlerde kullanılması ise, süreçte benimsenen yaklaşıma göre tasarım ve yaratıcılık açısından olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilir. Türk seramik kaplama malzemeleri sektörünün ivmelenmeye başladığı 1980'li yıllardan günümüze kadar olan dönemde üretilen karo ör-

nekleri değerlendirilirken, Türk çini mirasının kullanım biçimleri bu bilgiler ışığında ele alınmıştır.

Çini Mirası ve Türk Seramik Sektörü İlişkisi Hakkında

Tarihsel üsluplar, ürün tasarımı sürecinde zengin bir kaynak sağlamanın yanı sıra üründe farklılık yakalamak için de önemli bir etken olarak kullanılmaktadır. Tasarımcılar tarafından, farklı sektör ve ürünlerde, farklı tarihsel etkiler ele alınmaktadır. Türk tarihi düşünüldüğünde öne çıkan en güçlü tarihsel üsluplardan birini ise çiniler oluşturmaktadır. Seramik sanatı ile ilişkisi mevcut olan Türk kültürü, Selçuklular devri eserleriyle oluşturduğu mirası Osmanlı'ya devrederek geliştirmiştir. İznik çinilerinin klasik dönemi olarak adlandırılan 16.-17. yüzyıllarda çinicilik, Osmanlı mimarisinin bezeyici ana öğelerinden biri haline gelmiştir (Öney, 1987: 68). Osmanlı Dönemi'nde en önemli üretim merkezleri olan İznik ve Kütahya atölyelerinden, İznik 17. yüzyıl ile birlikte etkinliğini yitirirken (Çoruhlu, 2000), Kütahya üretimi 19. yüzyıl başında kesintiye uğrasa da yüzyıl sonuna doğru canlanmış ve günümüze değin devam etmiştir (Soustiel, 2000). Tüm bu dönemlerde, Türk çinileri hem teknik hem üslup olarak kendine has bir dil geliştirmiştir. Bu mirası Cumhuriyet Dönemi'nde, Türk Seramik Sektörü devralmış, bu malzemeyle ilgili diğer sektörlerin yanında, mimari seramikler konusunda kendini giderek geliştirmiştir.

8000 yıl öncesine dayanan Anadolu topraklarındaki seramik sanatı, Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nde seramik ve porselene dair ilk endüstrileşme denemelerini gerçekleştirmiştir. 1892 senesinde ise Sultan II. Abdülhamit'in emriyle Yıldız Sarayı'nın bahçesinde Çini Fabrika-i Humayun'u açılmıştır. Yıldız Porselen Fabrikası adıyla da anılan bu fabrika, 1909'da II. Abdülhamit'in tahttan inmesiyle işlevsiz kalmış, 19. yüzyıl boyunca seramik üretimi alanında yapılan denemeler, 20. yüzyılın başında son bulmuştur (Bozdemir, 2011). 1923 yılının başında yapılan *1. Türkiye İktisat Kongresinde kabul edilen 'Teşvik-i Sanayi Kanunu Hakkında'* başlıklı raporda kabul edilen esaslarla temelleri atılan seramik endüstrisi, ülkemizin en eski sektörlerinden biridir (İnan, 1989: 49, Mülayim Oral, 2005'ten). Türkiye Cumhuriyeti Dönemi'nde endüstriyel anlamda geleneksel seramik üretiminin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'li yıllarda temeli atılmış, seramik sanatı, Türkiye'de seramik sanayi haline dönüşmeye başlamıştır (Saatçioğlu, 2010: 4).

1960'lı yıllarda ise Türkiye, özel sektör ve kamu kuruluşu olan fabrikaların kurulmasıyla seramik kaplama ve sağlık gereçlerini hızla üretmeye başlamıştır. 1970'li yılların başında yaşanan petrol krizi, özellikle yer ve duvar karoları alt-sektöründe gelişmelere sebep olmuştur. 1970'lerde üretim teknolojilerinin de geliştirilmesiyle, seramik karo üreticileri arasında rekabetin başladığı söylenebilir (Salman Çevik, 2015: 85-86). 1980'lerde markalar oluşmaya, farklı tavırlarda seramik karo tasarımları görülmeye başlanmıştır. Bu gelişmeleri takiben, Türkiye'de sanayileşme sürecinin hızlanması sonucunda artan ve çeşitlenen üretim, sanatsal yardıma da gereksinmesini duymuş, tasarım projeleri ve üniversite-sanayi ilişkisi giderek önem kazanmıştır (Tansuğ, 1993: 235). 1990'lı yıllar itibari tasarımcılarla ilişkisini de güçlendiren seramik karo üreticileri, hem üretim hacmi hem ürün çeşitliliği açısından, Türkiye'nin en önemli sektörleri arasında sayılabilir. Dolayısıyla bu kuvvetli sektörün ürünleri ile mirasçısı oldukları Türk çinileri arasındaki ilişki dikkat çekici hale gelmektedir.

Bu ilişkiyi incelerken, bu etkilerin ve kullanım biçimlerinin neye göre irdeleneceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu değerlendirmede ana yardımcılarından biri Özer'in (2000: 159-168) dolaysız ve dolaylı tarihselcilik tanımlamaları olacaktır. Bunlardan ilki olan 'dolaysız tarihçilik', geçmişin formlarını ve tarihsel üslubun dilini aynen yineleme eylemi olarak tanımlanabilir. Geçmiş üslupların analizini yaparak yeni bir senteze gitme eylemi ise 'dolaylı tarihçilik' olarak açıklanabilir (Özer, 2000: 159). Dolaylı tarihçilik yaklaşımında söz konusu geçmiş, yorum süzgecinden geçirilerek kullanılmakta, dolayısıyla tasarımda yaratıcılığa yer açmaktadır. Dolaysız tarihçilik tutumu ise, geçmişini hiçbir şey katmadan taklit etmekte, dolayısıyla yaratıcılığı tasarım süreci dışında bırakmaktadır.

Çağdaş Türk Seramik Karo Örneklerinde Türk Çini Mirasının İzleri

Yukarıda anlatıldığı gibi, 1970'li yılların sonundan itibaren, seramik firmalarının, karo seramik ürünlerini son kullanıcıya ulaştırma çabalarının arttığı görülmektedir. Bu yaklaşım, hem dünyada seramik malzemesi ve üretimi konusunda yaşanan gelişmelerin, hem de Türkiye'nin kendine özel ekonomik ve sosyal durumunun yansımasıdır. Sektö-

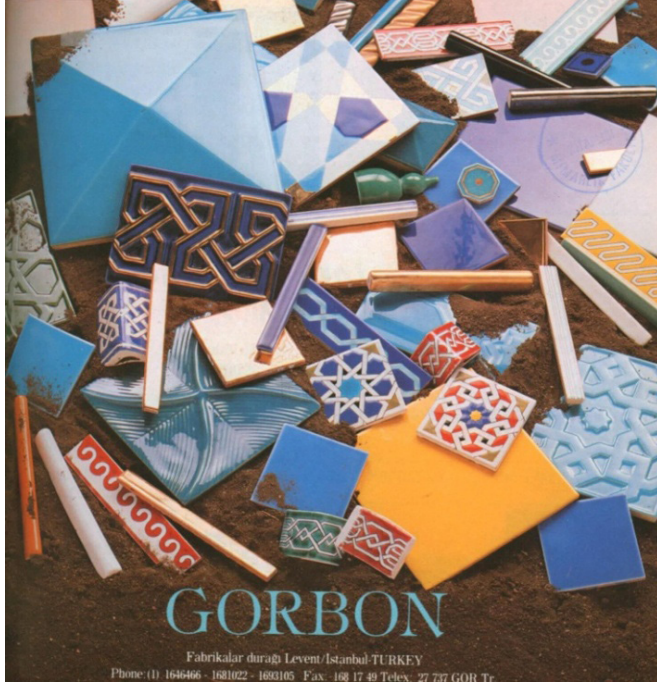
rün yeni oluşması nedeniyle, bu dönemde konuyla ilgili yayınların da sınırlı olduğu görülmektedir. Bu nedenle yeni ürünler çoğunlukla sektörle ilgili dergilerde yer alan tanıtım metinleri ve ilanlarda yer alan görsel belgeler aracılığıyla tanıtılmıştır. Dolayısıyla ilanlar aracılığıyla ele alınan örneklerde, ürünün kendisi görülemediğinden görsel belgelerdeki renkler, formlar ve diğer ürün özellikleri betimlenmiştir. 1980'li yıllara girerken, yapı ve inşaat sektörüyle ilgili yayınlarda, tüketiciyle tanıştırılan seramik karo seçeneklerinde, öncelikle sağlamlık, hijen gibi temel işlevlerin vurgulandığı görülmektedir. Sektörün bu erken dönemlerinde, karoların görsel tasarımıyla ilgili öğeler henüz arka plandayken, Yapı dergisinde yer alan bir ilan dikkat çekmektedir. Resim 1'de 1980 yılında Erdoğanlar firması tarafından *Yapı Dergisi*'ne verilen ilan görülmektedir. İlanda ürün resmi veya ismi kullanılmamış, *Erdoğanlar* markası, 'Geleneksel çinicilik sanatımızın çağdaş temsilcisi' olarak tanımlanmıştır. Fayans ve seramiklerde el işçiliği kullanımı vurgulanmıştır. Ayrıca adres ve iletişim bilgilerine yer verilmiştir. Seramik karo sektörünün henüz ivme kazandığı 1980'li yılların başında bile geleneksel el işçilikli ürünlerin cazibe odağı olarak sunulması ve rekabetin içinde olması dikkat çekicidir.



Resim 1. Erdoğanlar Seramik, Dergi İlanı, 1980 (Yapı 5, 1980:6).

Seramik karo üreticileri sektörün ilk dönemlerinde karoların seri üretimdeki yerini keşfetmiş, öncelikle tek-

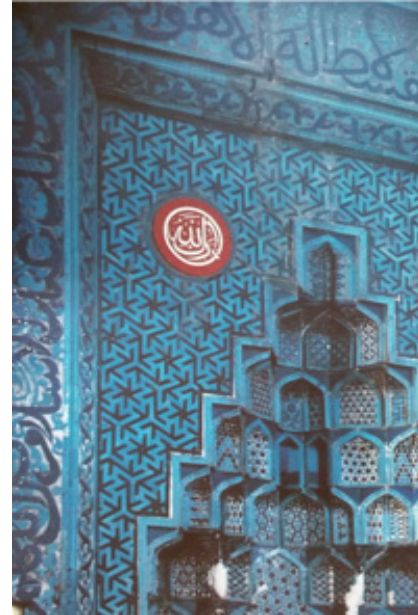
nik özelliklerini öne çıkarmıştır. 1980'lerin ortasından itibaren seramik kaplama malzemeleri sektörünün gelişimi ivmelenmiş, üretim kapasiteleri kayda değer miktarlarda artmaya başlamıştır. Seramik karoların tedariki ve yaygınlığı gibi sorunlar arka planda kalmaya başladığı, ürünlerin çeşitlilik, desen gibi özelliklerinin yavaş yavaş önem kazanmaya başladığı gözlemlenmektedir.



Resim 2. Gorbun, Dergi İlanı, 1988 (Yapı 79, 1988:1).

Resim 2'de 1988 tarihinde Gorbun markasının *Yapı Dergisi*'ne verdiği bir ilan görülmektedir. İlanda ürün ismi veya ölçü bilgisi verilmemiş, sadece marka ismi ve iletişim bilgisi paylaşılmıştır. Farklı renk, desen ve ölçülerdeki karo ve bordürler, dağınık biçimde toprak üzerine yerleştirilerek bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kompozisyonda parlak turkuaz, mavi, kırmızı, yeşil ve sarı renklere yer verilmiştir. Görselin sol üst kısmında turkuaz, büyük tek renk ve kabartma yüzeyli bir karo, hemen sağında yine mavi tonlarında geometrik desenli daha küçük bir karo tasarımı, altında ise geometrik motifli bir bordür yer almaktadır. Sağ üst köşede, lacivert renkli düz karonun yanında, yine mavi tonlarda monokrom küçük karolar ve Selçuklu Dönemi motiflerini taşıyan bir karo kullanılmış, benzer motif ve renklerde bezemeli bordürler ve ince çita formunda tek renkle sırlanmış bordürlere yer verilmiştir. Sol alt kısımda, ortada

rölyefli turkuaz renkli bir karo görülmektedir. Görselin sağ alt kısmında ise tek renk sarı bir karonun etrafında yine Selçuklu Dönemi çinilerinin motiflerini taşıyan karolar görülmektedir. Gorbun firmasının bu ilanında, renk, boyut ve desen olarak çok sayıda farklı ürün birarada kullanılarak ürün çeşitliliği öne çıkarılmıştır. Bu çeşitlilik içerisinde öncelikle Selçuklu Dönemi çinilerinin renk ve biçim özelliklerini taşıyan tasarımlar göze çarpmaktadır. Selçuklu motiflerine sahip karolarda dolaysız tarihçilik tutumu görülürken, tek renk düz karolarda dolaylı tarihçiliğe yakın modern bir tutum gözlemlenmektedir. Resim 3'te, 13. yüzyıla tarihlenen Konya Sırçalı Mescid'in mihrabında bu döneme ait renkler ve geometrik motif kullanımı gözlemlenebilir. Selçuklular Dönemi çinilerinde sıkça kullanılan firuze (turkuaz), mor ve mavi renkler, sekiz köşeli yıldız gibi özgün öğeler (Öney, 1987: 45) bazı karolarda tasarıma dolaysız aktarılmış, bazı karolarda sadeleştirilerek dolaylı biçimde kullanılmıştır. İlanda seramik karo ürünlerin teknik özellikleriyle ilgili mesaj kaygısının yer almadığı görülmektedir. Genellikle Batı etkisinde tasarımların tercih edildiği 1980'li yıllarda, Gorbun'un bu ilanı, Türk çini mirası etkisinin yine de akılda olduğu ve talep görebileceğini düşündürmektedir.



Resim 3. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde gerçekleştirilmiş çini mozaik mihrab, Konya Sırçalı Mescid, 13. yüzyıl (Öney, 1987: 52).

1990'lı yıllar boyunca güncel tasarım eğilimlerini yansıtan karolar üretilmeye devam edilirken, yerel öğeler yeniden keşfedilmeye başlanacaktır. Bu yaklaşımın ilk örneklerinden biri olarak Çanakkale Seramik'in Selçuk Koleksiyonu incelenebilir. Resim 4'te Selçuk Koleksiyonu'nun Çanakkale Seramik tarafından verilen 1998 tarihli dergi ilanı görülmektedir. İlanda koleksiyonun genel tanıtımı yapılmış, özel bir ürün ölçü ya da ismi verilmemiştir. 'Onlar bir tarih yarattı. Biz bir yenisini başlatıyoruz', slogan olarak ön plana çıkarılmıştır. İlanda ürünle ilgili olarak aşağıdaki metin yer almaktadır:

Selçuk, Çanakkale Seramik ve Kalebodur'un geliştirdiği, yer ve duvar seramiklerinden oluşan bir sistem. Desen, renk, boyut olanaklarını kullanarak, tasarımcılara görülmemiş ölçüde çeşitleme fırsatı veren, tüm mimari gereksinimler öngörülerek, her türlü uygulamaya gerekli olabilecek parçalarıyla üretilmiş, üç seriden oluşan bir dizi. Klasik, rustik ve modern uygulamalarda yer alabilecek çağdaş bir tasarım. Yalnızca Çanakkale Seramik ve Kalebodur'un teknolojik olanaklarıyla gerçekleştirilecek bir üretim başarısı: Selçuk. Çanakkale Seramik ve Kalebodur'un seramik hazinesinden (Arradamento Mimarlık 7-8, 1998: 1).



Resim 4. Çanakkale Seramik, dergi ilanı, 1998
(ArrAdamento Mimarlık 7-8, 1998: 1).

İlan görselinin arka planında, bordürlü bir karo kompozisyonu kullanılmıştır. Kompozisyonda kare biçimli, koyu toprak tonlarında, pişmiş toprak desenli bir karo ve dikdörtgen biçimli, kahverengi ve lacivert renklerde küçük parçalı

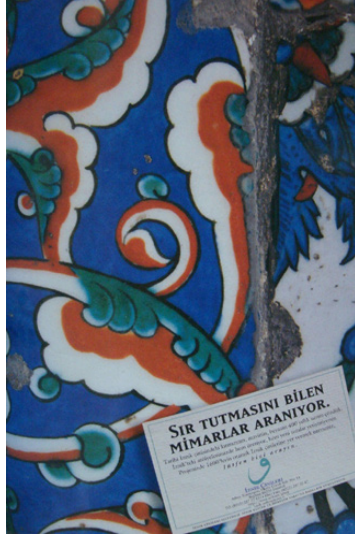
görüntüde bir bordür yer almaktadır. İlanda kullanılan metin ve karolarla, Selçuklu seramiklerinin güçlü biçimde vurgulandığı görülmektedir. Selçuklular daha Anadolu'ya yerleşmeden önce İran'da, mimaride sızlı tuğla geleneğini başlatmış, türbelerde turkuaz sızlı tuğlalar kullanmışlardır (Seramik Tanıtım Komitesi, 2002:56). Resim 5'te yer alan Afyon Ulu Camii örneğinde görüldüğü üzere, Anadolu Selçuklularını sızlı ve sızsız tuğlalarla yapılan, tuğla mozaik olarak adlandırılan tekniği geliştirerek yaygın bir şekilde kullanmıştır (Öney, 1987: 18). Çanakkale Seramik koleksiyonunun tasarımında kullanıldığı tarihsel etkiyi ve bu etkiyi kullanma amacını açıkça ifade etmiştir.



Resim 5. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait sızlı tuğla bezeme, Afyon Ulu Camii, 1272 (Öney, 1987: 49).

Resim 6'da İznik Vakfı'nın aynı senede verdiği bir dergi ilanı görülmektedir (Tasarım 78, 1998: 9). İlanda, ürün ölçü ve ismi verilmemiş, 'Sır tutmasını bilen mimarlar arıyor' başlığı altında firma hakkında 'Tarihi İznik çinisindeki kırmızının, mavinin, beyazın 400 yıllık sırrını çözdük. İznik'teki atölyelerimizde hem üretiyor, hem yeni ustalar yetiştiriyoruz. Projenizde 1600'lerin otantik İznik çinilerine yer vermek isterseniz, lütfen bizi arayın' metni paylaşmıştır. Klasik dönem İznik çinilerinin kırmızı, turkuaz ve beyaz renklerinin öne çıktığı bir çini görseliyle, metin-

de yapılan İznik çinisi vurgusunun görsel ile de devam ettirildiği görülmektedir. Klasik dönem çini sanatının bir müzesi niteliğindeki Rüstem Paşa Camisi'nin çini kaplı yüzeylerinde dönemin özellikleri gözlemlenmektedir (Resim 7) (Kuban, 2006). Çini Vakfı ürünlerini kullanmak üzere mimarlara çağrı yapan bu ilan, kullandığı görselle dolaysız tarihçilik tavrını benimsemesinin yanında, geleneksel İznik çinilerinin, çağdaş mekânlarda yer alabileceğine dair



Resim 6. İznik Vakfı, dergi ilanı, 1998 (Tasarım 78, 1998: 9).



Resim 7. Çini kaplı strüktür ögesi, Rüstem Paşa Camisi (Kuban, 2006: 442).

bir ipucu olarak yorumlanabilir. 'İznik Çini Vakfı' 1993 senesinde kurulmuş, ve İznik çinilerinin geleneksel üretimi hakkında çalışmalara başlamıştır (Küçükylmazlar, 2006: 14). Geleneksel çini mirasının varlığını devam ettirdiğini gösteren bu yaklaşım ayrıca dönemin eskiye dönüş eğiliminin de yansımasıdır. Bu gelişmeler ışığında İznik çinileri, sadece korunması gereken bir miras değil, çağdaş mimar ve tasarımcılar tarafından kullanılacak bir ürün olarak öne çıkmaktadır. Bu olayların seramik karo sektöründeki etkisi de yavaş yavaş hissedilmeye başlamaktadır. Bu dönemde Türk karo seramik üreticileri, teknoloji ve üretim alanında güven kazanmışlar, ürün tasarımıyla tanışmışlar, yurtdışı pazarlara açılmışlardı. Üretim yöntemleri çeşitlenmiş, pazar yurtiçi ve yurtdışında genişlemişti. Farklı tasarımların, farklı kullanıcı kitlelerine ulaşabileceği bilincini kazanan karo seramik sektörü, 1990'ları yüksek bir ivmeyle geride bırakmıştır. Bu döneme kadar ayrı kollardan ilerleyen seri üretim ürünler ve el işçiliği ürünleri, artık bir arada ele alınmaya başlanmıştır. 1990'lara etki eden eğilimler geri planda kalmaya başlamış, mekân ve ürün tasarımında, yerel öğeler, eski ürünler, vintage, retro gibi kavramlar öne çıkmaya başlamıştır (Sevim ve Ak, 2005). 2000 senesinde 1. Uluslararası İznik Sempozyumu gerçekleştirilmiştir (Arradamento Mimarlık 11, 2000: 10). Yerel ölçekte, İznik Sempozyumu ve İznik Vakfı'nın gerçekleştirdiği çalışmalar, üniversitelerin ve Tübitak'ın çalışmaları ve çini ustalarının kişisel denemeleriyle birlikte, geleneksel mirasın seramik sanayi tarafından yeniden ele alınmasına ön ayak olan sebeplerden biridir. Yine Türkiye çapında üniversitelerin ilgili bölümleri ve Tübitak'ın çalışmaları yanında (Küçükylmazlar, 2006), çini ustalarının kişisel araştırmaları, dönemin ekonomik ve sosyal gelişmeleriyle birleştiğinde, çini tasarım mirasının endüstride

Resim 8'de Çanakkale Seramik'in 2000'lerin hemen başında piyasaya sunduğu ürün tanıtım görseli yer almaktadır. Tasarım 'Topkapı koleksiyonu Osmanlı Serisi' adını taşımaktadır. Görselde seriye ait 6 karo bulunmaktadır. İlanda ölçüleri belirtilmiş karolar, Şehzade Beyaz, Kaftan Kırmızı, Şehzade Çinili, Hilal Kalın Bordür, Pasha Altıgen, Altın Varak Bordür isimleriyle sıralanmıştır. Seriyle ilgili tanıtım metni aşağıdaki gibidir:

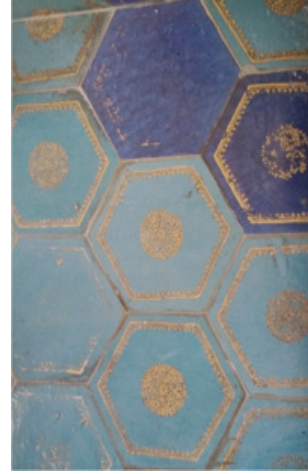
Çanakkale Seramik ve Kalebodur, Osmanlı sanatını tüm görkemiyle yaşatan Topkapı Sarayının ihtişamını, eşsiz bir yorumla günümüz mekânlarına taşıyor. Osmanlı Saraylarının erişilmez bezeme ve motif zenginliği, yüksek teknoloji ve çağdaş mekân anlayışı içinde zamana meydan okuyan bir sağlamlıkla buluşuyor. Osmanlı-Topkapı serisinin granit seramik yer karoları antik-parlak görüntüleri ile büyüleyen efektlere sahip... Duvar karolarında ise farklı doku ve desenlerin modern yorumları olağanüstü bir zerafet içinde sunuluyor (Arkitera, 2000-2002).



Resim 8. Çanakkale Seramik, Osmanlı Serisi (Arkitera).

Şehzade Beyaz isimli karoda, çintemani benzeri geometrik öge, düz beyaz renkte ve yüzeyde kabartma ile kullanılmıştır. Kaftan Kırmızı isimli karo, görselden anlaşılabilirliği kadarıyla, turuncu kırmızı arası bir renktedir, yüzeyinde kumaşı andıracak bir doku çalışması görülmektedir. Şehzade Çinili isimli karoda beyaz fon üzeri mavi tonlarda çintemani ve dudak motifi kullanılmıştır. Hilal Kalın Bordür ürününde, çintemani motifi yüzeyde kabartma ile kullanılmıştır. Altıgen biçimli Pasha Altıgen karosunun toprak tonlarında dokulu yüzeyinin ortasında, kabartma bir motif görülmektedir. Altın Varak Bordür isimli ürün ise, kabartma bitkisel motifli altın rengi bir tasarıma sahiptir. Seride yer alan karolarda, Osmanlı sanatının, çintemani, bulut ve bitkisel motifler gibi öğeleri karo yüzeyine ta-

şınmıştır. Tasarıma dolaysız aktarılan öğelerden biri olan altıgen formun örnekleri, Türk çinilerinde erken devirlerden itibaren yer almaktadır. Selçuklu Dönemi çinilerinde altıgen, kare, dikdörtgen, üçgen (Tolga, 1981) gibi çeşitli geometrik biçimlerde çiniler kullanılmıştır. Erken Osmanlı Dönemi'ne ait yapılardan Bursa Muradiye Mezarlığı'nda yer alan Cem Sultan Türbesi'nin altıgen biçimli çinileri Resim 9'da görülmektedir (Öney, 1987: 69). Geleneksel çinilerden alınan çintemani motifinin Şehzade Çinili isimli tasarıma dolaysız aktarıldığı görülmektedir. Görseldeki diğer karo tasarımlarında Osmanlı sanatından çini mirası dışında da öğeler alınmış, tasarıma stilize edilerek taşınmıştır.

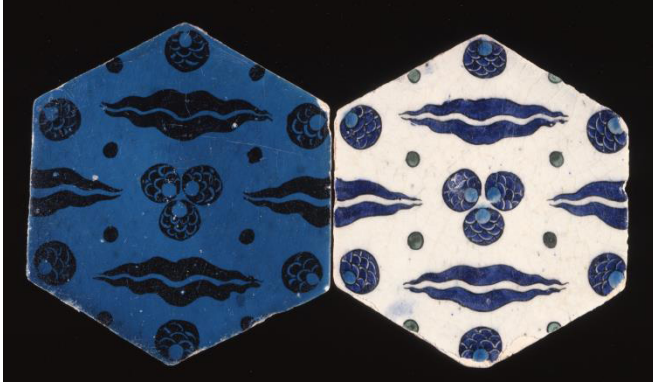


Resim 9. Cem Sultan Türbesi çinileri, Bursa, 1479 (Öney, 1987: 76).

2006 senesinde Vitra, tasarımcı işbirliklerinin ilklerinden birini gerçekleştirerek İznik Serisi'ni piyasaya sürmüştür. Vitra bu seride, tasarımcı Defne Koz ile çalışmıştır ve üç seriden oluşan bir koleksiyon oluşturulmuştur. Resim 10'da koleksiyonun ilk serisi görülmektedir. Bu serinin Vitra tarafından yazılan tanıtım metni "Koz'un mavi tonlarla desenlediği bu seri banyolara geleneksel İznik mavisini taşıyor. Modern banyolara, el işçiliğine has incelikli zevki yansıtan bir seri..." şeklindedir (Vitra, 2006). Seride 5 adet karo bulunmaktadır. Karolardan ikisinde Türk sanatında sıkça görülen mavi tonları düz olarak kullanılmıştır. En üstte yer alan karoda çintemani figürü büyütülerek vurgulanmıştır. Desenli diğer iki karoda geometrik figürler, göreceli olarak daha küçük ölçeklendirilmiş, yine mavi beyaz renkler kullanılmıştır. Karoların tasarımında,



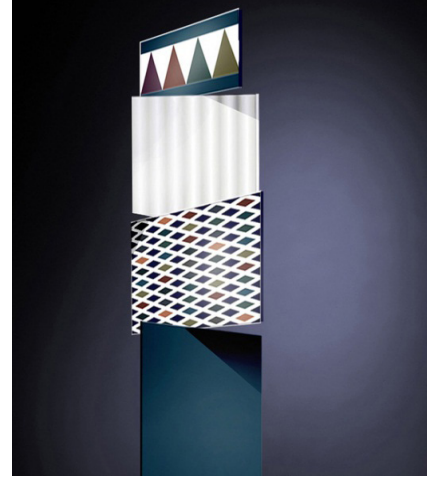
Resim 10. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006 (www.etsm.org.tr).



Resim 11. İznik çinisi, 16. Yüzyıl
(© The Trustees of the British Museum).

Dünya ve Türk seramikleri geleneğinde önemli bir yeri olan mavi beyaz renkler güçlü bir tarihsel gönderme olarak kullanılmıştır. Resim 11’de örneği görülen geleneksel çintemani motifi tasarıma dolaylı biçimde aktarılmıştır.

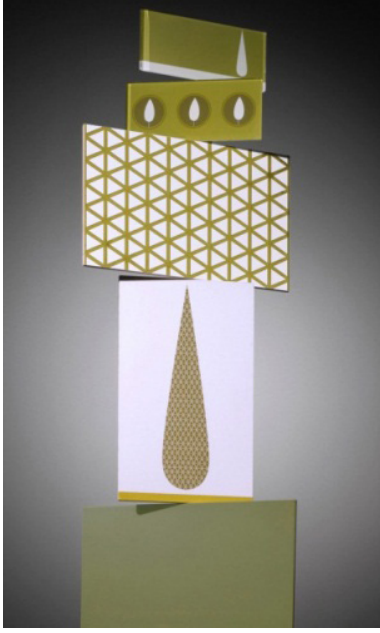
Resim 12’de koleksiyonun ikinci serisi görülmektedir. Firmanın bu seriyile ilgili tanıtım metni ise “İznik çinilerine özgü geometrik düzen, Koz tasarımı karoların desenlerinde yeniden hayat buluyor. Diagonal çizgiler, altıgen ve üçgen formlar aynı düzende yan yana geliyor. İznik desenleri kadar güçlü, bir o kadar da çağdaş bir çizgi...” şeklindedir (Vitra, 2006). Koleksiyonun bu serisinde üç adet tek renk



Resim 12. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006 (www.etsm.org.tr).

karo, iki adet bordür kullanılmıştır. Türk çinilerinde görülen geometrik bezemeleri öne çıkılmaktadır. Serideki kare biçimli karolar desensizdir, bordürlerde ise geometrik bezeme kullanılmıştır. Bordürlerde üçgen ve dörtgen formlar, mavi, kırmızı ve yeşilin tonlarıyla birleştirilmiştir. İlk serideki parlak renklerden farklı olarak, yumuşak tonlarda mat renk tercih edilmiştir. Karonun tasarımında geleneksel çinilerdeki motifler geometrik formlar ile yorumlanarak farklı kompozisyonlar oluşturulmuş, tasarıma dolaylı biçimde taşınmıştır.

Resim 13’te koleksiyonun üçüncü serisi görülmektedir. Vitra seriyi anlatmak için “Selvi ağacı, stilize yorumlarla çağdaş desenlere dönüşüyor. İznik çinilerinin geleneksel motifi selvi, yeşilin farklı tonlarıyla banyo mekânlarını süslüyor.” metnini kullanmıştır (Vitra, 2006). Serinin renk seçiminde soluk yeşil renk öne çıkmaktadır. 17. yüzyılda, İznik çinilerinin ünlü kırmızısı önemini yitirerek, hafif maviye kaçan bir yeşil kullanılmaya başlanırken, selvi de dekorasyona hakim olan yeni bir motif olarak ortaya çıkmıştır (Kuban, 1973: 226). 17. Yüzyılın bezeme motiflerinin görüldüğü Sultanahmed Camisi’nde (Kuban, 2006: 445) yer alan çini döşeli duvarda döneme ait selvi motifleri Resim 14’te görülmektedir. Bu seride selvi figürü tasarıma, farklı oran ve boyutlarda dolaylı biçimde aktarılmıştır. Vitra’nın tasarımcı Defne Koz ile gerçekleştirdiği bu çalışmada, geleneksel çini özelliklerinin tasarımlara, çağdaş mekânlarda da kolaylıkla kullanılacak biçimde aktarıldığı görülmektedir.

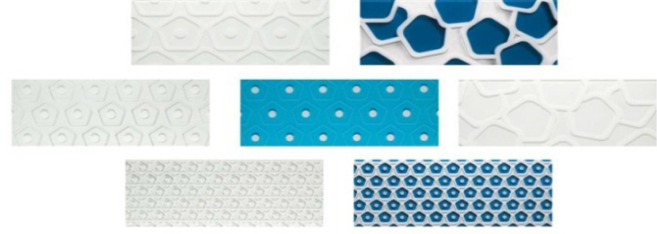


Resim 13. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006
(www.etsm.org.tr).



Resim 14. Çini döşeli duvar, Sultanahmed Camisi
(Kuban, 2006: 446).

2006 'da yapılan İznik Serisi'nin ardından, Vitra 2010 'ların hemen başında yine Defne Koz'la bir çalışma gerçekleştirmiştir. Resim 15'te bu serinin parçaları görülmektedir. Karolar 20x50 cm ölçüsündedir, seri ismi 4D'dir. Serinin Vitra kataloğunda yer alan tanıtım metni "Beşgen formların hakim olduğu seride, koyu mavi ve turkuaz renklerde İznik etkisi hissediliyor. Desenlerin gölgeli baskısıy-



Resim 15. Vitra, 4d Serisi, Defne Koz, 2010 (Vitra, 2010).

la arttırılan 3. boyut hissi ve tasarımdaki çizgisel üslup geleneksel İznik çinilerine modern bir yorum getiriyor." Şeklinde (Vitra, 2010: 12-15). Karo tasarımlarında Türk çinilerinde görülen beşgen form, köşeleri yumuşatılarak, daha organik biçimde kullanılmıştır. Beş karoda beşgen düzenli geometrik bezeme halinde kullanılmış, ölçü ve renklerde çeşitliliğe gidilmiştir. İki karoda ise beşgenler daha büyütülerek gayrimuntazam kompozisyonlar oluşturulmuştur. Karolarda yine mavi beyaz renkleri tercih edilmiştir. Serinin tasarımında gölgeli baskı teknolojisi kullanılarak motifin üç boyutlu etkisi artırılmıştır. Vitra'nın bu serisinde, çini mirasının tasarımda kullanılması dışında, üretim teknolojisindeki farklı yaklaşım da öne çıkarılmıştır. İznik çinilerinin etkisi ele alındığında, Vitra'nın 2006 tarihli İznik serisinden daha kuvvetli bir stilizasyon görülmektedir. Bu aktarım şekli aynı zamanda, İznik çinileri hakkında bilgi sahibi olmayan bir kullanıcının da ilgisini çekecek evrensel bir tasarım oluşturmaktadır.

Tasarımcılarla yaptığı işbirliği örneklerinin yanında, 2007 senesinde Vitra, geleneksel çini motiflerini birebir kullandığı bir koleksiyon tanıtmıştır (Resim 16). İznik Çinileri isimli koleksiyondaki karoların, Penç Şemse, Çintemani 1, Çintemani 2, Lale ve Penç Rumi olarak sıralanmıştır. Karolar üzerinde isimleriyle aynı motifler, geleneksel kırmızı, beyaz ve mavi renklerinde kullanılmıştır. Vitra'nın bu koleksiyon ile ilgili açıklaması aşağıdaki gibidir:

VitrA, geçtiğimiz yıllarda farklı tasarımcılarla çalışarak İznik çinilerinin modern yorumunu seramik karolarla gerçekleştirdi. Şimdi de geleneksel çinileri, orijinal görünüm ve renkleri ile çini karo üzerinde sunuyor...VitrA karoları Çintemani, Lale, Penç Rumi gibi geleneksel İznik

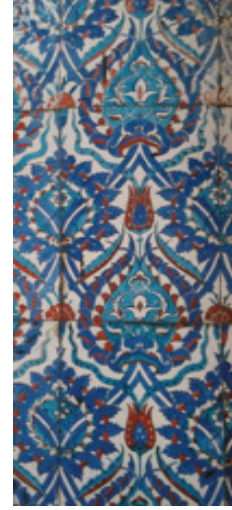
çini motiflerini el dekor tekniği ve serigrafi tekniği kullanarak hem evlere hem de ticari mekânlara taşıyor. Yapısında bulunan kuvars sayesinde ışığı doğru yansıtan çiniler, renklerin canlı ve parlak görünmesini sağlıyor. Özellikle iç mekânlarda kullanıldığında ortamı daha geniş ve ferah gösteriyor; buldukları mekâna geçmişin dokusuyla farklı bir karakter kazandırıyor (Vitra, 2007: 10-11).



Resim 16. Vitra, İznik Çinileri Koleksiyonu, 2007 (Vitra, 2007).

Vitra'nın tasarım hakkındaki açıklamasında da görüldüğü gibi, geleneksel çini üretim yöntemi farklı tekniklerle birleştirilerek, çini karolara yeni kullanım alanları açılması amaçlanmıştır. Resim 17'de lale motifli bir örneği görülen klasik dönem İznik Çinileri renk ve motifleri, Vitra tasarımlarına dolaysız aktarılmıştır. Tasarımın üretim yönteminde ise, el dekoru ve serigrafi gibi tekniklerinin birarada kullanıldığı yenilikçi bir yaklaşım denendiği belirtilmiştir.

Resim 18'de ise İznik Vakfı'nın 2012 tarihli bir dergi ilanı görülmektedir. İlanda ürün bilgisi ya da metne yer verilmemiştir. Geleneksel turkuazın kullanıldığı tek renk kare formlu bir karo görülmektedir. Vakfın geleneksel anlayışı ve özgün üretim çalışmaları devam etmesine rağmen, ilanda tek renkli ve desensiz bir çini tasarımı öne çıkarılmıştır. İznik Vakfı'nın, tanıtım ve satış amaçlı sunduğu, stilizasyona ağırlık veren bu tutumunun yanında, bir önceki örnekte yer alan Vitra'nın geleneksel yaklaşımı dikkat çekmektedir.



Resim 17. İstanbul Rüstempaşa Camii'nden İznik çinileri, 1561 (Öney, 1987: 86).



Resim 18. İznik Vakfı, dergi ilanı, 2012 (Seramik Türkiye 41, 2012: 29).

Sonuçlar

Türk sanatında seramik malzemenin ve mimari yapılarda kullanılan çinilerin çok önemli bir yeri vardır. Dolayısıyla çinilerin geleneksel özelliklerinin, Türk görsel hafızasında kalıcı bir yer edindiği söylenebilir. Bu çalışmada Türk seramik sektörünün ivmelenmeye başladığı 1980'lerden günümüze kadar üretilmiş karolar arasından, tarihsel etkilerin görüldüğü örnekler seçilmiştir. Değerlendirilen örnekler arasında Türk çini sanatının sentezi sayılabilecek İznik çinilerinin yanında, Resim 2 ve 4'te görüldüğü üzere, Selçuk Dönemi çiniciliğini de kaynak olarak kullanan

yaklaşımlar yer almaktadır. Bu örnekler, sektörün gelişimini daha sağlıklı anlamak amacıyla, tasarım mirasına bütüncül bir bakışın işaretleri olarak ele alınmıştır. Çini mirasının izlerinin görüldüğü karoların tasarımlarında farklı birkaç tutum göze çarpmaktadır.

Bunlardan ilki, bir ana başlık olarak dolaysız tarihçiliktir. Geleneksel öğelerin tıpatıp alınarak veya farklı ölçekte kullanılarak tasarıma aktarılması olarak açıkladığımız bu tutuma örnek olarak, 2, 6, 8 ve 16 numaralı görsellerde karşımıza çıkan karo tasarımları sıralanabilir. Bu ürünlerde tarihsel üslubun biçim, motif ve renkleri tasarıma dolaysız olarak, yani hiçbir şey değiştirmeden aktarılmıştır. Gorbon'un farklı ürünlerinin görüldüğü 2 numaralı görselde, 3 numaralı görselde örneği verilen Selçuklu Dönemi çinilerinin özelliklerini tıpatıp kullanan karolar yer almaktadır. İznik Vakfı'nın 6 numaralı görseldeki ilanında klasik dönem İznik çinilerinin tüm özellikleri vurgulanmıştır. 8 numaralı görselde yer alan Osmanlı Serisi'nin Şehzade Çini isimli ürün ise, çintemani ve bulut motiflerini İznik çinilerinin klasik renkleriyle birlikte kullanarak, dolaysız tarihçilik örneği olarak öne çıkmış ve serinin diğer ürünlerinden ayrılmıştır. Resim 16'da yer alan Vitra örneğinde ise, seri üretim mantığıyla çelişkili olmasına rağmen, geleneksel el işçiliğinin de üretim sürecine eklendiği özellikle vurgulanmıştır. Dolayısıyla, İznik çinilerinin geleneksel görsel öğelerinin yanında, üretim yönteminin bile çağdaş bir tasarıma taşınmaya çalışıldığı görülmektedir. Her ne kadar, üretim tıpatıp geleneksel yöntemlerle yapılmassa da, bu tavrın tasarımdaki dolaysız tarihçiliğin altını çizmektedir. Bu tavrın benimsendiği karolarda ayrıca dikkat çekilmesi gereken bir nokta ise, özgün üslubun tüm öğeleri tıpatıp kullanılsa da, geleneksel üretim yöntemi ve malzemeleri kullanılmadıkça, özgün etkinin tam anlamıyla yakalanamadığıdır.

İkinci bir ana başlık olarak öne çıkan yöntemlerden bir diğeri ise dolaylı tarihçiliktir. Tarihsel üslubun özgün öğelerinin analiz edilerek yeni bir sentez elde edilerek kullanılması olarak özetlenebilecek bu tutum, 2, 8, 10, 12, 13, 15, ve 18 numaralı ürünlerde karşımıza çıkmaktadır. İznik çinilerinin tüm öğelerini kullanarak yeni bir sentezle karyaya aktaran dolaylı tarihçilik örnekleri olarak, 10, 12, 13 ve 15 numaralı görsellerde yer alan Vitra karoları öne çıkmak-

tadır. Bu örneklerde, motif, biçim ve renk özellikleri ayrı ve birlikte değerlendirilmiş ve tasarımda yeni bir senteze kavuşmuştur. 15 numaralı görselde, sağ üst ve sağ ortada yer alan karolarda kullanılan beşgenlerin hem köşelerinin yumuşatılması hem de gayrimuntazam bir kompozisyon ile kullanılmaları, tasarımdaki yeni sentezi güçlendirmiştir.

Diğer örneklerde ise dolaylı tarihçiliğin alt başlıkları olarak değerlendirilebilecek çeşitli tutumlara rastlanmaktadır. Bunlardan ilki tasarım mirasının sadece motiflerinin öne çıkarılarak, tek başına vurgulanması ya da farklı unsurlarla birleştirilmesidir. Örneğin Resim 2'de görülen Gorbon görselinde sağ kısımda ortanın altında yer alan karoda, Selçuklu motifli olan sekiz köşeli yıldız, tüm karoya yayılmış, tek renk ve rölyefle vurgulanmıştır. 8 numaralı örnekteki Çanakkale Seramik, Osmanlı Serisi'nde ise, sol altta yer alan 'Hilal Kalın Bordür' isimli üründe, Osmanlı desen dilinin ögesi olan çintemani motifli, üretici tarafından hilal olarak yorumlanmış, yalnız başına kullanılmış ve tekrarlı bir kompozisyonla vurgulanmıştır.

Özgün üslubun biçim özelliklerinin öne çıkarılması, dolaylı tarihçiliğin bir diğer alt başlığı olarak ele alınabilir. Resim 8'de yer alan 'Pasha Altıgen' isimli karoda, motif ve renk özellikleri İznik çinilerini hatırlatmamaktadır. Fakat altıgen biçim, tarihsel üslubun güçlü bir ögesi olarak, tasarımın Türk çini mirası ile bağlantısını sağlamaktadır. Ayrıca kare biçimli tasarımların, özellikle Türk tasarım hafızasında İznik çinileri ile kuvvetli bir bağı olduğu göz önüne alındığında, 8, 10, 12, 18 numaralı örneklerde yer alan desensiz ve tek renk ürünlerde bile, bu ölçülerin İznik mirasına yapılan göndermeyi kuvvetlendirdiği görülmektedir.

Özgün üslubun renk özelliklerinin vurgulanması ise, dolaylı tarihçiliğin bir diğer alt başlığıdır. Türk çini mirası söz konusu olduğunda özellikle turkuaz ve kırmızı renkler öne çıkmaktadır. Resim 2'de Gorbon markasının, sadece turkuaz rengi vurguladığı motifsiz karolar görülmektedir. Resim 18'de yer alan İznik Vakfı görselinde kullanılan geleneksel turkuaz, biçim ve motif özelliklerini sorgulatmadan özgün üslubu hatırlatmaktadır.

Geleneksel Türk çini sanatında kullanılan motiflerin genel olarak stilizasyona uygun olduğu söylenebilir. Bu da,

Türk çinilerinin modernize edilmesi için uygun bir altyapı sağlamaktadır. Turkuaz, kırmızı gibi renkler ve bu renklerin parlaklığı, çağdaş tasarımlarda kolaylıkla yer bulabilecek öğelerdir. Dolaylı tarihçilik ana başlığı altında değerlendirilen karo tasarımlarında da, bu unsurların farklı oranlarda da olsa ürüne yeni bir sentezle taşındığı görülmektedir.

Türk çinileri, görsel olarak çarpıcı bir dile sahiptir ve dünya çapında tanınırlığı bulunmaktadır. En çok tanınan fritli çamur üretim tekniği, renk, desen ve motifleri, yeni tasarımlar yaratmak için ilham kaynağı olarak kullanılmaya uygundur. Aynı zamanda, günümüz seri üretim teknikleri ile seramik karolara uyarlanmaya olanak veren öğeler içermektedir. Bu sebeplerle bu miras, Türk seramik karo sektörü için farklılık sağlayabilecek bir görsel ve kültürel kaynak oluşturmaktadır. Türkiye'nin en eski sektörlerinden biri olan seramik endüstrisinin, yerel ve küresel pazarda kazandığı payı koruma ve artırması için kendi tarihini kullanması olumlu bir tavidir. Bu kaynağı çağdaş tasarımlarda kullanırken, dolaysız tarihçilik, yaratıcılığa en az yer bırakan tavidir. Tarihi öğeleri tasarımlara taşırken, dolaylı tarihçilik tavrı geleneksel öğeleri analiz edip yeni bir sentez elde ederek, mirasın hem daha iyi anlaşılmasını hem de zenginleşmesini sağlamaktadır. Dolaysız tarihçilik tavrı, koruma amaçlı üretimlerde, geleneksel üslubun doğru aktarımı ve devamlılığı için fayda sağlamaktadır. Türk çinilerini dolaysız tarihçilik tavrı ile sürekli tekrarlamak ise, özgün üslubun sağlıklı bir şekilde analizi ve gelişmesine engel teşkil etmekte ve günümüz kültürüyle birleşmesini zorlaştırmaktadır. Öte yandan, böylesine güçlü bir geleneğin yaratıcı kişileri dolaylı tarihçilik tutumunu benimseyerek, tasarım sürecinde yaratıcılığa yer açılmasını sağlayacak ve sektöre artı değer sağlayan yeni ürünlere ulaşılacaktır.

Kaynakça

- Arradamento Mimarlık (1998): 07-08: kapak içi-1
- Arradamento Mimarlık (2000): 11:10.
- Aslanapa, Oktay (1989). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bozdemir, Mustafa. (2011). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Endüstriyel Mirasımız*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Ekonomik ve Sosyal Tarih Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- İnan, Afet (1989). *İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat-4 Mart 1923)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kuban, Doğan (1973). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kuban, Doğan (2006). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Öney, Gönül (1987). *İslam Mimarisinde Çini*, İstanbul: Ada Yayınları.
- Özer, Filiz (2000). "Çağdaş Eşya Tasarımında Tarihsellik", *Semra Ögel'e Armağan-Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul:Ege Yayınları:159-162.
- Saatçioğlu, Germiyan (2010). *Türk Seramik Sanayi 1990-2009 Yılları*, İstanbul: Türkiye Seramik Federasyonu.
- Seramik Tanıtım Komitesi (2003). *Türkiye'de Seramik: Toprakla Ateşin Öyküsü*, İstanbul: Grup 7 İletişim Hizmetleri.
- Soustiel, Laure (ed.) (2000). *Osmanlı Seramiklerinin Görkemi XVI.-XIX. Yüzyıl: Suna-İnan Kıraç ve Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonlarından*, No:7, İstanbul:Suna-İnan Kıraç Vakfı Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları
- Tansuğ, Sezer (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul:Renizi Kitabevi Yayınları. Tasarım (1998), 78:9.
- Tolga, Pelin (1981). *Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı*, İstanbul: Haşet Kitabevi.

İnternet Kaynakları

Alp, Yeşim (2005). *Karo ve Fayans*, İstanbul Ticaret Odası Dış Ticaret Araştırma Servisi. <http://www.ito.org.tr/Dokuman/Sektor/1-53.pdf> Erişim tarihi: 20.03.2017

Arkitera, 2000-2002.

<http://www.v3.arkitera.com/u169-canakkale-seramik-ve-kalebodurdan-osmanli---topkapi-serisi.html> Erişim tarihi: 19.01.2017

Küçükyılmazlar, Aysun (2006). *İstanbul Ticaret Odası Çini Araştırması*, İstanbul. <http://www.ito.org.tr/Dokuman/Sektor/1-22.pdf> Erişim tarihi: 19.01.2017

Mülayim Oral, Emel (2005). “*Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi*”, Anadolu Sanat 16. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/897> Erişim tarihi: 19.01.2017

Salman Çevik, Naile (2015). “*Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları*”, Sanat ve Tasarım 16:77-95. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanatvetasarim/article/view/5000166718/5000150790> Erişim tarihi: 19.01.2017

Sazcı, Hasan (2001). “*Türkiye Cumhuriyeti’nde Seramik Karo ve Endüstrisinin Gelişimi*”, Anadolu Sanat 11. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/11239/172627.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 20.03.2017

Sevim, Sibel; Ak, Kamuran (2005). “*Seramik Karosu Üretiminde Tasarım Trendi*”, Seramik Türkiye 7, Ocak-Şubat:106-111. Erişim tarihi 20.03.2017 http://www.serfed.com/content_files/dergi/7/09-SANAT_TASARIM_2.pdf

Vitra (2006). *İznik Serisi-Defne Koz*, Ürün Kataloğu. Erişim tarihi: 19.01.2017 http://www.ilkabodrum.com/files/pdf/Defne_Koz_Iznik_Serisi.pdf

Vitra (2007). *İznik Çinileri Koleksiyonu*, Ürün Kataloğu. Erişim tarihi: 19.01.2017 http://www.ilkabodrum.com/files/pdf/Iznik_Cinileri.pdf

Vitra (2010). *4d Collection by Defne Koz*, Ürün Kataloğu. Erişim tarihi: 19.01.2017 http://www.seramikcenter.com/kullanicidosyalari/dosya/Defne_Koz_4D.pdf

Görsel kaynaklar

Resim 1. Erdoğanlar Seramik, Dergi İlanı, 1980 (Yapı 5, 1980: 6).

Resim 2. Gorbon, Dergi İlanı, 1988 (Yapı 79, 1988: 1).

Resim 3. Anadolu Selçuklu Dönemi’nde gerçekleştirilmiş çini mozaik mihrab, Konya Sırçalı Mescid, 13. Yüzyıl (Öney, 1987: 52).

Resim 4. Çanakkale Seramik, dergi ilanı, 1998 (Arradamento Mimarlık 7-8, 1998: 1).

Resim 5. Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait sırlı tuğla bezeme, Afyon Ulu Camii, 1272 (Öney, 1987: 49).

Resim 6. İznik Vakfı, dergi ilanı, 1998 (Tasarım 78, 1998: 9).

Resim 7. Çini kaplı strüktür ögesi, Rüstem Paşa Camisi (Kuban, 2006: 442)

Resim 8. Çanakkale Seramik, Osmanlı Serisi (Arkitera, 2000-2002). <http://www.v3.arkitera.com/u169-canakkale-seramik-ve-kalebodurdan-osmanli---topkapi-serisi.html> (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 9. Cem Sultan Türbesi çinileri, Bursa, 1479 (Öney, 1987: 76).

Resim 10. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006 (www.etsm.org.tr) <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265> (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 11. İznik çinisi, 16. Yüzyıl (The Trustees of the British Museum). http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=302074001&objectId=218086&partId=1 (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 12. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006 (www.etsm.org.tr) <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265> (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 13. Vitra, İznik Serisi, Defne Koz, 2006 (www.etsm.org.tr). <http://www.etsm.org.tr/etsm/index.php?r=collection/view&id=265>(Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 14. Çini döşeli duvar, Sultanahmed Camisi (Kuban, 2006: 446).

Resim 15. Vitra, 4d Serisi, Defne Koz, 2010 (Vitra, 2010). http://www.seramikcenter.com/kullanicidosyalari/dosya/Defne_Koz_4D.pdf (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 16. Vitra, İznik Çinileri Koleksiyonu, 2007 (Vitra, 2007). http://www.ilkabodrum.com/files/pdf/Iznik_Cinileri.pdf (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Resim 17. İstanbul Rüstempaşa Camii'nden İznik çinileri, 1561 (Öney, 1987: 86).

Resim 18. İznik Vakfı, dergi ilanı, 2012 (Seramik Türkiye 41, 2012: 29). http://www.serfed.com/content_files/dergi/41/mimari.pdf (Erişim tarihi: 19.01.2017)

Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük

Binnaz KOCA*, Yeliz SELVİ**

Özet

'Kendine mal etme' olarak tanımlanan *temellük* kavramını, sanat eserinden yeni bir sanat eseri oluşturma olarak sınırlandırdığımızda, orijinal ve taklit kavramlarının oluşturduğu paradoks, oluşan sanat eserine de yeni bir sorgu üretmeyi getirmektedir. Resim sanatında temellük ederek resim yapmanın kökenleri çok eski dönemlere gitmektedir. Ortaya çıkan eserde bu yöntemin adlandırılması temellük etme şekline göre farklılıklar göstermiştir; kopya, espri kopya, reproduksiyon, pastiş, eklektik yapı gibi. Bu kavramlar doğrultusunda sanatçıların alıntılama gruplandırılarak çalışmada temellük etme biçimleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Temellük sanatı genel olarak postmodern bir tavırla özdeşleştirilmektedir. Ancak modern dönemde de pek çok sanatçı yeniden-üretim fikri doğrultusunda yapıtlar üretmişlerdir. Bu nedenle çalışmada modernizm ve postmodernizm vurgusu çalışmanın zamansal sınırlılığı ile ilişkilendirilmiş ve temellük sanatına dair anlam ve içerik sanatçı/sanat yapıtı üzerinden irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Temellük, Modernizm, Postmodernizm.

Appropriation as a Citation Style in The Process of Modernism and Postmodernism

Abstract

When the concept of appropriation, defined as 'arrogating to oneself', is limited to creating new work of art from an existing work of art, the paradox that occurs through the concepts of original and imitation brings forth a new query regarding the work of art that is formed. The origin of painting through appropriation in art goes back to ancient periods. In the resulting piece of art, the naming of this method varied depending on the form of appropriation, such as copy, reproduction, pastiche and eclectic composition. In line with these concepts, artists' arrogations have been grouped together to reflect various methods of appropriation in this study. Appropriation of art has been generally identified with a postmodern attitude. However, several artists produced art works through the idea of reproduction in modern times as well. Therefore, in this study, emphasis on modernism and postmodernism has been associated with the temporal limitation of the study and the meaning and content of appropriation art is examined through the artist/art work.

Keywords: Appropriation, Modernism, Postmodernism.

* Yrd.Doç.Dr., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü, Malatya.
E-posta: kocabinnaz@gmail.com

** Yrd.Doç.Dr., Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü, Şanlıurfa.

1. Giriş

İngilizce’de ‘appropriation’ sözcüğünün karşılığı olan ‘temellük’, esas olarak Arapça ‘tamalluk’ yani ‘malik olma, mülk edinme’ sözcüğünden alıntıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise basit olarak ‘kendine mâl etme’ anlamına gelmektedir. Yunanlılardan günümüze kadar her çağın sanat otoritelerince kendi tarzında yaptığı orijinal-taklit tartışmalarında önemli bir alt başlığı oluşturan temellük başına bir sanat olarak değerlendirilmekle birlikte, baskın olarak modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin bütün sanatsal formlarını yeni olan ile sentezleyen postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilmektedir.

Temellük, anlam ve içeriği ile öncelikle sanatta müelliflik, özgünlük, sahiplik tanımlarını sarsan ve çoklu okumalara olanak veren bir yöntemdir. Walter Benjamin’e göre, Ortaçağda ve Rönesans’ta dinsel bir auraya ya da özel atmosfere sahip olan sanat yapıtı modern teknoloji çağında fotoğraf, reproduksiyon gibi çoğaltma teknikleriyle aurasını yitirmiştir. Üstelik sanat yapıtının yitirdiği şey sadece aurası değildir, biricikliğini, şimdi ve buradallığını da yitirmiştir. Teknik olanaklarla yeniden üretilebilen sanat eseri özünü, hakikiliğini kaybetmiş olarak şimdi ve burada değil artık her anda ve her yerdedir. Aynı zamanda sanatçı mitinin kaynağındaki ‘ben’ de yıkılmıştır. Artık bundan sonraki entelektüel ilgi, içerik ve kavramsallaştırmalar birçok farklı yöntem ve tekniğin kullanılmasıyla ortaya çıkan yeniden üretim teknikleri ve temellük sanatı üzerinedir. Örneğin Fransız çağdaş sanat kuramcısı Nicholas Bourriaud çağın sanat anlayışı için uygun bir pratik olarak gördüğü temellük kavramını ‘Postproduksiyon’ adı altında postyapısalcı bir argümanla açıklamıştır.

Postproduksiyon hem günümüz teknolojisinin hem de sanatının üretim şeklini ortaya koyan bir kavramsallaştırma. Bu üretim şeklinde ortaya konulan ürün bir stüdyo ya da bilgisayar ortamında çoğaltılmakta, montajlanmakta, değerlendirilmekte ve yeniden üretilmektedir. Yazara göre temellük postproduksiyonun ilk evresidir ve sanatı düşünce ile yapılan bir pratiğe dönüştüren Duchamp’ın hazır nesnelere de sanat tarihinde temellük etme pratiğinin ilk kavramsal örneğini oluşturmaktadır. Burada bir sosyal

madde olarak hazır nesnenin sanat yapıtı haline gelmesi yani hazır nesnenin yapıtın unsuru olarak kullanılması yoluyla temellük etme gerçekleştirilmiştir (Bourriaud, 2004). Öte yandan hazır nesne kavramı modernizm düşüncesi ile ilgilidir. Duchamp’ın mirası üzerinden yükselen yüzyıl sanatında ise özellikle 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başında başlıbaşına bir sanat üslubu olarak değerlendirilen temellük postmodern bir tavır olarak Sherrie Levine’nin Walker Evans tıpkı kopyalarında yaptığı gibi daha eski fotografik görüntüler üzerinde yeniden çalışan Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo, David Salle, Richard Prince, Jack Goldstein gibi ‘Pictures kuşağı’ olarak adlandırılan sanatçıları ve işlerini tanımlamak için kullanılmıştır.

1977’de Douglas Crimp’in küratörlüğünde New York’da Artists Space isimli bir galeride, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo ve Philip Smith’in katılımıyla gerçekleştirilen ‘Pictures’ isimli sergi ise temellüğün bir sanat formu olarak onanmasında ilk sergi olmasıyla önemlidir. Sergide genellikle fotoğraf, video ya da sinematik görüntülerden alıntılar yaparak oluşturulan sanat yapıtları yer almıştır. Örneğin Robert Longo The American Soldier filminde sırtından vurulan bir adamın gazetede fotoğrafını temellük etmiş, Troy Brauntuch üç parçadan oluşan tablosunda kan kırmızı bir fona Adolf Hitler’in üç çizimini aktarmıştır. Jack Goldstein ise, MGM Film Dağıtım Şirketi’nin kükreyen aslan görüntüsünden oluşan logosu temellük ederek bunu bir döngüye çevirmiştir (Akıncı, 2011: 120).

Aslında resim sanatında, yorumlama yaparak, resim oluşturmanın kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır. Çağdaş ya da eski dönemlerin sanatçılarıyla yapıtlar aracılığıyla buluşmayı sağlayan bu yöntemin kullanılma nedenleri arasında resim yapmayı beğendiği bir sanatçının eserinden öğrenmek, kalıplaşmış resim tekniklerini yıkmak, saygısını bildirmek vb. farklı amaçlar vardır. Çağdaş ressamlar ise kendilerinden önceki ya da çağdaş olan ressamların yapıtlarını kimi zaman ironi yapmak, yergi ya da eğlendirme amacıyla temellük ederken, kimi zaman onaylanmış sanatsal formları üzerinden teorik ya da pratik

bir noksanlığı telafi etmek ya da değer ve anlamı güçlendirmek için alıntılama yapmışlardır. Temellük çoğu zaman sanatçılara alıntılama yaptıkları yapıtların sembolik değerlerini kullanarak kendi yapıtlarının kültürel zeminini oluşturmaları için imkan vermiştir. Çünkü yeni bir söylem oluşturmak için sanatçı temellük ettiği yapıtın belleğini kurduğu derin ilişki dolayısıyla kendi yapıtına kısmen de olsa taşımaktadır.

Temellük, bir davranış biçiminden bir sanatsal forma dönüşürken yaygın olarak kendini bazen kopya ya da espri kopya bazen de pastiş olarak göstermiştir. Kopya,

Ünlü bir sanatçıya ait bir yapıtın bir başkasınca üretilen tıpkısı... Tüm sanatlarda görülür. Çalışma-alıştırma ya da kazanç amacıyla yapılır. (...) sanatta kopya, antikiteden beri görülür. Örneğin, bugün klasik yunan heykelinin hemen hemen tüm ürünleri ancak roma dönemi kopyaları sayesinde bilinebilmektedir (Sözen, 1994: 136).

Esprî kopya ise, bir sanat yapıtının başka bir sanat akımının ilkeleri doğrultusunda yeniden üretilmesi ya da çok bilinen bir yapıtı kopyalayan sanatçının kendi bakış açısıyla yeniden yapılması anlamına gelmektedir. Yeniden üretilen yapıt röprodüksiyon değil, yeni bir sanat eseri olarak değerlendirilir. İsmindeki esprî kelimesi, komiklik, alay, hafife alma anlamlarını karşılamamaktadır. Sanatçının yorumuna ve oluşturduğu bakışa verilen isimdir.

Pastiş, bir sanatçının üslubunu, tarzını, düşüncesini taklit ederek ve onun ürettiği biçimlerden hareket ederek bir başka eser oluşturma şeklidir. Ya da kendinden önceki bir sanatçıyı anımsatan, çağrıştıran bir sonuç ortaya koymaktır. “Stil öykünmesi olarak tanımlanabilen pastiş yöntemi, saygı göstermek, parodi yapmak, yermek ya da aşmak gibi amaçlarla kullanılabilir” (Gürel, 2010: 336). Gencer’e göre (2006: 341) pastiş, var olan olguların alaycı ve ironik bir karışımıdır. İroni, taklit ve alıntı ile olduğu kadar parodi terimiyle de adlandırılmaktadır.

Çeşitlemeleri çoğaltmakla birlikte bu teknikler ortak paydada eklektik bir tavrın sonucudurlar. Bu tavrın çekiciliği ise sanatta imgelemin demokratik kuruluşuna ve de-

ğişebilir ve özgür sanat formları oluşturulmasına olanak sağlamasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü eklektik bir bütünü oluşturan parçalar buldukları yerleri terk edebilir ve değiş tokuş yapabilirler. Her şey aynı değere sahiptir, eski-yeni, seçkin-sıradan eşitlenmiş olur. Eşitlenmez aslında, farklılıklar tarafsızlıkla onaylanırken, bütün farklılıklar yok sayılır, mutlaklaştırılır. “Eklektizmin ortaya koyduğu bu yanılısal gerçeklik, hayatın ifadesi olarak görünür: her şey bir, geçmiş-gelecek, eski-yeni, sıradan-seçkin, değerli ya da değersiz hiçbir şey değişmedi, hiçbir şey değişmeyecek” (Sadak, 1991: 31).

Genel olarak üretilmiş olanı alıp yeniden yorumlayan örnekler yanında birebir kopyalardan yola çıkan sanatçıların ortaya koyduğu sanat yapıtları üzerinden de incelediğimiz temellük sanatı kendine mal etme davranışına ait içeriklerin yorumlanıp, bu içeriklerin amacı incelendiğinde daha iyi anlaşılmaktadır. Bu nedenle temellük sanatı çalışmada, ‘resmin kendisini referans alan alıntılama, ikon kırıcı tavrı olarak alıntılama, sosyolojik ve tarihsel ilişkileri olan alıntılama, deneysel alıntılama, sanatçı kültü olgusunun büyüsunü bozmayı amaçlayan alıntılama, birden fazla sanatçıdan yapılan alıntılarının bir arada kullanıldığı alıntılama’ olarak birkaç alt başlık içinde ele alınmıştır.

2. Temellük Etmenin Sanatta Değişen Biçim ve İçerikleri Üzerine

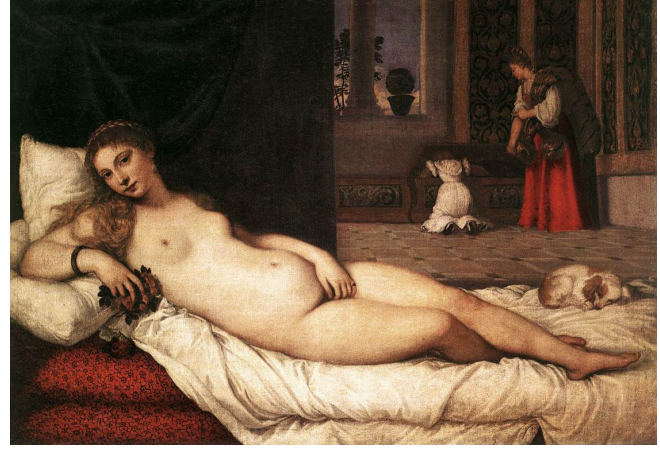
2.1. Resmin Kendisini Referans Alan Alıntılama

Sanat tarihinde döneminin ideolojisinin, estetik beğenisinin ve teknik yeterliliğinin yaratıcısının imgeleminde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış ve içinde bulunduğu çağda toplumsal bilince etki etmiş pek çok sanat eseri vardır. Bu eserlerin birçoğu çağını çok aşan bir duyarlılıkla ve farkındalıkla üretildiği için kendilerinden çok sonraki sanatçılara da ilham kaynağı olmuşlardır. Bunlardan biri Tiziano’nun 1538 tarihli ‘Venüs’ adlı başyapıtıdır (Resim 1). Resimde bir tanrıça figürünün alışıldık ilahi görünümünü içinde değil de, cüretkâr ve davetkâr bir kadın olarak görselleştirilmesiyle resim bütün dikkatleri üze-

rine çekmiştir. Baudlaire bu ilginin alt metnini şöyle dile getirmektedir:

Olympia, baştan beri sanat büyüsünü kazandıran aura'nın parçalanmasını da simgeler. Olympia, ne Venüs gibi ilahi bir kültün, ne de bir güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aura'sını oluşturma gelmiş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. Aksine büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezarların anası Venüs'ün tahtına, birçok Parislinin 'sahip olduğu' namı ve 'kirli' bir fahişeyi yerleştirmek sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır (Baudelaire, 2003: 52).

Bugün sanat tarihinin en cürekâr nülerinden biri olarak değerlendirilen resim, daha önce başka sanatçılar tarafından işlenmiş bir konuya getirdiği farklı bakış açısıyla kendisinden sonra gelen Eduard Manet'yi ve Paul Cezanne'ı da etkilemiş ve onların yapıtlarında yeniden üretimin bir aracı dönüşmüştür. 1863'te Manet bu resmi yorumlarken Venüs'ün yerine "Paris'in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans peinture'ünü de bir bakıma fahişeleştirmiştir" (Baudelaire, 2003: 51). Manet'in resmindeki kompozisyon, Tiziano'nun Venüs'ü ile büyük benzerlikler taşımaktadır. İki resimde de ön planda bulunan figürün ve yatağın oluşturduğu yatay etkinin arkasında kalan alan iki parçaya bölünmüş ve oluşturduğu dikey etki belirginleştirilmiştir (Resim 2). Tiziano'nun resminde arka plan daha net görünürken, Manet'nin resmindeki arka plan güçlü leke etkisinin oluşmasını sağlayan koyu tondan dolayı seçilememektedir. Ayrıca Tiziano'nun resmi, mekânın büyük ve gösterişli bir yer olduğunu söylerken Manet'de bu bilgiye sahip olamıyoruz. Ancak mekânları nasıl olursa olsun, iki resimde de figürün yatış hareketi ve yatağın üzerindeki beyaz çarşafın serilişinden oluşmuş katlanma hareketleri referans oluşturan işaretlerdir. Öte yandan Manet, Tiziano'nun Venüs'ünü referans alırken kendi ele alışı da ihmal etmemiştir.

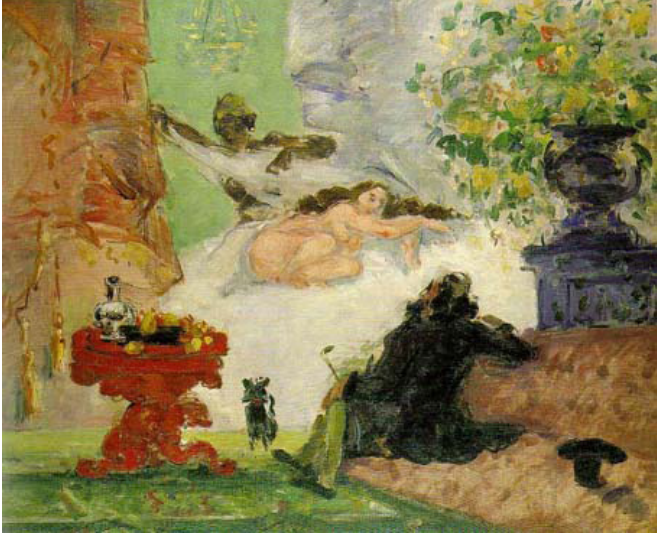


Resim 1. Tiziano, 'Venüs', 1538 - 117 x 69 cm.



Resim 2. Eduard Manet, 'Olympia', 1863-65.

Olympia'yı dikizlercesine Cezanne'nın sağ alt köşesine kendini de görselleştirdiği 'Modern Olympia (1873)' ise (Resim 3), biçimsel kuruluşuyla değil de daha çok isim benzerliğiyle Tiziano'nun Olympia'sı ile ilişkilendirilmektedir. Çünkü Cezanne'ın resminde, Manet ile Tiziano'nun resimlerindeki benzerlikler yoktur. Bu nedenle, Cezanne'ın alıntılması resim isimlerinin aynı olmasından dolayı, aynı konuyu farklı şekilde yorumlamasıyla ilgilidir. Bu ele alış "yalnız klasik sanat üzerine değil, popüler sanat üzerine de bir modernist ironi şaheseridir. Manet ve Cezanne, Venüs taklitleriyle, Tiziano gibi ilahların hem ideallerini ve ikonlarını, hem de ustalıklarını, maharetlerini sorgularlar" (Baudelaire, 2003: 52).



Resim 3. Paul Cézanne, 'Modern Olympia', 1873-74.

Sanat tarihinde savaşın korkunçluğunu en etkili biçimde anlatan imgelemi ve bu imgelemin duygusal gücüyle pek çok sanatçıyı etkileyen bir diğer resim ise Francisco Goya'nın 'Üç Mayıs Katliamı'dır (1814) (Resim 4):

Resim, Goya'nın, konuya yoğun duyarlılığını ve sanatçının yaşadığı ortamdan kişisel etkilenimini yansıtır. Her sanatçı gibi Goya'da bu yapıt aracılığıyla çağına tanıklık etmiştir. (...) Goya sancılı bir geçiş döneminde yaşadığı için bu resim, idealizmden, öncülük anlamında gerçeklikten ve dışavurumculuktan izler taşımaktadır. Ancak tüm bunlar Romantizmin coşkulu duygu anlatımıyla resme taşınmıştır. (...) Yaptığı yorum, onun konusu üzerindeki düşüncesini de yansıtıyordu. Bu yorum doğada olmayıp ona eklenen şeydir (Ötgün, 2008: 93).

Dolayısıyla Goya'nın özgün yorumunun romantik bir yansıması olarak ele alınan resimde Fransızların, Madrid'i işgali sırasında, Napolyon'un ordularına direnen yurtseverlerin kurşuna dizilmesi betimlenmektedir.

Eduard Manet 1867 ile 1869 yılları arasında bu konuyu farklı biçimde ele alan resimler yapmıştır. Bu resimler konu ve kompozisyon olarak Goya'nın resmi ile yakınlık oluştururken, ele alıştaki farklılıklar belirgindir. Örneğin Manet'nin 'Maximilan'ın İnfazı' adlı resminde, resmin temel kuruluşundaki kimi farklılıklarla birlikte Goya'nın et-

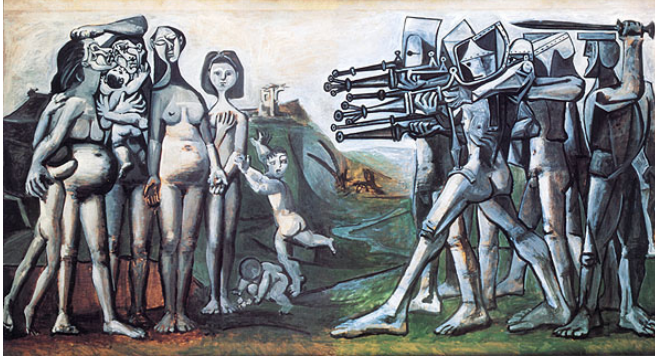


Resim 4. Goya, 'Üç Mayıs Katliamı', 1814, 268 x 347 cm.

kisi açık seçik görülmektedir (Resim 5). Özellikle Goya'nın resminde figürlerde görülen hareketlilik konunun dramını açık bir şekilde gösterirken, izleyicilerin de resmedildiği 'Maximilan'ın İnfazı' bir tiyatro sahnesi havasında görselleştirilmiştir. Hareket, ateş edilmesiyle, silahlardan çıkan dumanla kendisini hissettirmektedir. Mekânın ışığı da iki resimde çok farklıdır. Goya'nın resmindeki gecenin koyu leke etkisi anlatımı daha da güçlendirirken, Manet'de koyu-açık etkisi Goya'nın resmindeki kadar güçlü değildir.



Resim 5. Eduard Manet, 'Maximilan'ın infazı', 1868-69.

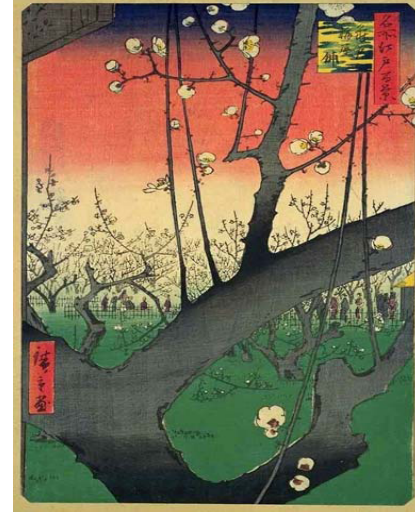


Resim 6. Picasso, 'Kore Katliamı', 1951.

Goya'nın 'Üç Mayıs Katliamı'nın bir yorumunu ise Picasso'nun 'Kore Katliamı' isimli tablosunda görmekteyiz (Resim 6). 1951 tarihli bu resmin sağ bölümünde Amerikan askerlerini temsil eden, silahlı, robotumsu figürler, sol tarafında ise Kore halkını temsil eden kadın, erkek ve çocukluklardan oluşan bir figür gurubu bulunmaktadır. Resimde belirgin olarak görülen bu iki plan Goya'nın resminde de bulunmaktadır. Goya'dan farklı olarak Picasso'nun askerleri mekanik, robotumsu bir görünüdedir. Silahları da daha gelişmiş özellikler taşımaktadır. Öte yandan iki resim arasındaki en belirgin farklılık elbette ilk anda optik algıya çarpan ve izleyiciyi resmin dönemi hakkında bilgilendiren biçimsel anlatım dilleridir. Örneğin Picasso'nun resmi ele alışındaki kontürlü, keskin hatlar kübizmin etkisidir.



Resim 7. Vincent Van Gogh, 'Çiçek Açmış Erik Ağacı' (Hiroshige'den sonra), 1887, 55 x 46 cm



Resim 8. Hiroshige, 'The Plum Tree Teahouse of Kameido', 1857, Ağaç baskı.

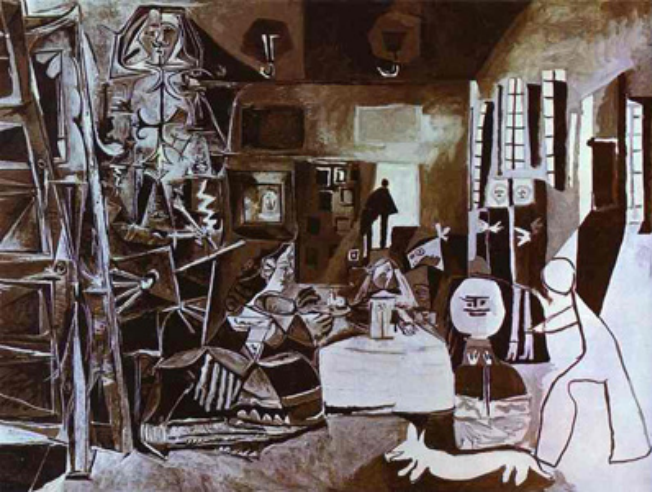
Yukarıda örneklendirilen bütün bu alıntılama biçimlerinde konuyu açığa vuran biçimsel ve dönemsellik kimi farklılıklarla birlikte bir disiplin olarak resmin kendi dili ve olanaklılıkları kullanılmıştır. Buna ek olarak, birbirlerinden çok ayrıksı olmamakla birlikte sanat alt başlığı altında farklı disiplinlerden sanat yapıtlarının da birbirlerine referans ettiği alıntılama örneklerine rastlamak mümkündür. Örneğin 19. yüzyılda Avrupa'da büyük ilgi gören Japon gravürleri aynı zamanda Van Gogh'a da esin kaynağı olmuş ve sanatçı, Hiroshige'nin bir baskısını yağlı boyaya aktarmıştır (Resim 7).

Söz konusu yapıtlar incelendiğinde iki sanatçının da resimlerinde budaklı ağaçların yaşlarını ortaya koyacak şekilde resmettikleri görülmektedir. Öte yandan Hiroshige'nin çalışmasında derinlik daha fazladır (Resim 8). Van Gogh ise bu çalışmayı kendine uyarlarlarken ahşap baskının iki boyutlu düz yüzeyini vurgulamıştır. Van Gogh, Hiroshige'nin ahşap baskısını büyütürken aktardığı tuvalin kenarlarına kaligrafi çizimleri ekleyerek farklılık oluşturmuştur (Schwartz, 1996: 45).

Van Gogh bu Japon gravürlerini kendi sanatına uyarlamaya başladığında, resim üslubu da değişmiştir. Sanatçı resimlerinde perspektifin belirginleştiği geniş ve düz renk alanları kullanmaya başlamıştır. Gravürler gibi çalışmalarını da daha sembolik bir hale gelmiştir.



Resim 9. Velazquez, 'Las Meninas', 1656, 318x276 cm.



Resim 10. Picasso, 'Velazquez'den sonra Las Meninas', 1957, 194x260 cm.

Sanat tarihi içinde tüm yaşamı boyunca ortaya koyduğu eserler rakamlarla ifade edildiğinde üretkenliği konusunda tartışmasız bir yere sahip olan Pablo Picasso için de alıntılama davranışı sanatsal üretimine kaynaklık eden tekniklerden biridir.

Var olan bir resmi kopyalama ya da yorumlama yoluyla yeni bir çalışmanın yaratılması Picasso'ya göre sadece sanatsal bir alıştırma değildi. Bu konuda oluşan Modernist saygıyı eleştirirken, bir yandan da büyük sanat eserleriyle ve sanatçılarla kendi arasındaki bağı keşfedirdi. Yorumlama hem tarihi ve çağdaş sanatlara hem de objelere ve insanlara uygulanabilecek olan sihirli bir aktarma gücüyü (Burgard, 1991: 479).

Bu farkındalıktan hareketle sanatçının henüz ilk dönemlerinde uyarlamaya olan ilgisi sanatsal çalışmalarını da şekillendirmiştir. Örneğin üzerine sayısız görüş ve düşünce üretilen Diego Velazquez'in 'Las Meninas'ı (Resim 9) Picasso'nun yapıt yorumlamalarında kendi çeşitlemelerini ürettiği ünlü eserlerden biridir. 1957'de bu yapıtı bir espri kopya şeklinde yorumlayan Picasso, Las Meninas'ın sıra dışı gücünü izleyiciye kendi gerçekliğini göstermek için bir araç olarak kullanmıştır (Resim 10). Velazquez'in Las Meninas'da resmettiği atmosferdeki figürler karakterleriyle ve kıyafetleriyle kendi dönemini yansıtırken, Picasso'nun yorumladığı resimdeki tüm figürler kübist dilin olanaklılıklarıyla yeni bir zaman dilimine, sanatçının kendi zamanına taşınmıştır. Tamamen renksiz, gri tonlarla oluşan bu resim Picasso resmi olmayı başarmıştır. Her biçimiyle, lekesiyle kendine mal edebilmiştir. Resimde var olan şöveleden köpeğe kadar her biçim, resmin bütünü içinde tekrar oluşturularak var edilmiştir.

Velazquez'den ilham alan bir diğer sanatçı ise alt metninde mutlaka varoluşçuluğa gönderme yapan figüratif ekspresyonist çalışmalarıyla tanınan Francis Bacon'dur. Bacon Picasso'dan farklı olarak yorumlamak için sanatçının 'Masum Papa' resmini seçmiştir (Resim 11).

Rönesans'ın optik, mantıklı çizimi yerine fırçayla karanıveren görüntüler yansıtan 'Masum Papa', Turani'ye göre (1995: 463), Rönesans'ın inşacı durumundan uzaklaştığının ve Barok anlayışının içine girildiğinin göstergesidir. Yapıtın Bacon'u etkilemesi daha sanatçıya özgü bir hassasiyetin sonucu gibi görünmektedir. Çünkü resimde görselleştirilen karakter ile bu karaktere verilen ad arasında bir ironi vardır. Çoğunlukla fotoğraftan yola çıkan Bacon için klasik dönemden devşirdiği bu yapıt fotoğrafik gücü, ironisi ve dini otorite karşısındaki eleştirel

tutumunu açığa vuran sembolik anlamı ile sanatçının ilgi nesnesi haline gelmiştir.

Bacon 1953 yılında bu resmi kendi üslubunu bariz bir şekilde hissettirerek yorumlamıştır (Resim 12). Velazquez'in resminde kullandığı figürün aktarımında özellikle durağanlık ve bir an'ı aktarmasından dolayı fotoğrafik bir kaydetme söz konusudur. Bacon yorumunda ise gerek boya kullanımında gerek figürün portresindeki ifadeyle resmin merkezinde bir hareketlilik vardır. İçine hareketin girdiği bu resim gerilim duygusunu barındırarak, bir anlık duygu patlamasını aktarır. Bir an denilen zaman burada Velazquez'in resmindeki 'an'dan farklıdır. Hız, devamı sağlayarak, zamanın devam ettiğini de söyler gibidir. Velazquez'deki durağan an ise biten, devam etmeyen, zamanın sonlanmasını aktarır. İki resim arasındaki akrabalık ise merkeze yerleşen figürden dolayı kompozisyon üzerinden kurulabilir.



Resim 11. Velazquez, 'Masum Papa', 1650.



Resim 12. Bacon, Velazquez'in çalışmasından sonra 'Masum Papa' portresi, 1953, 53x118cm.

Gerçeküstücü resmin en tanınmış sanatçılarından olan Salvador Dali de resimlerinde kendinden önce oluşturulmuş resimlerden yorumlamalar yapan sanatçılardan biridir. 1859'da Millet'in 'Angelus'unu birkaç kez yorumlamıştır. Gerçeküstüçülüğün ne olması konusunda yapılan açıklamalarda Lautreamont'un dizeleri olan "bir otopsi makinesinin üstünde, bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin beklenmedik buluşması" kullanılmıştır. Dali'ye göre bu durumun resimdeki karşılığı kesinlikle Millet'in büyük üne sahip Angelus tablosudur (Resim 13) (Gaillemine, 2005: 132).



Resim 13. Millet, 'Angelus', 1859, 55,5x66 cm.



Resim 14. Salvador Dali, 'Archeological Reminiscence of Millet's Angelus', 1935.

Dali, Millet'nin bu resmini yorumlarken, özellikle iki figürün boş bir alanda karşılaşmasıyla oluşan kompozisyonundan oluşan görüntüyü aynen resmine taşımıştır, ancak Millet'nin resmindeki gökyüzünün hacmini kendi resminde genişletmiştir (Resim 14). Dolayısıyla Millet'nin resminde büyük alanı oluşturan toprak alan Dali'nin resminde daralmıştır ve belirsiz bir derinlik oluşmuştur. Millet'nin ufuk çizgisinde görünen binalar derinliği durdururken Dali'nin resminde derinlik artmıştır. Millet'nin figürlerinin durduğu alan çalışılan bir tarlayı göstermektedir. Dolayısıyla o iki figür de oraya ait çalışan iki figürü temsil etmektedir. Dali, Millet'nin resminin konusu iki figürün karşılaşması olunca kendi resminin konusunu da bu şekilde oluşturmuştur ama onun resminde tarla, çalışan insan durumları ortadan kalkmıştır.



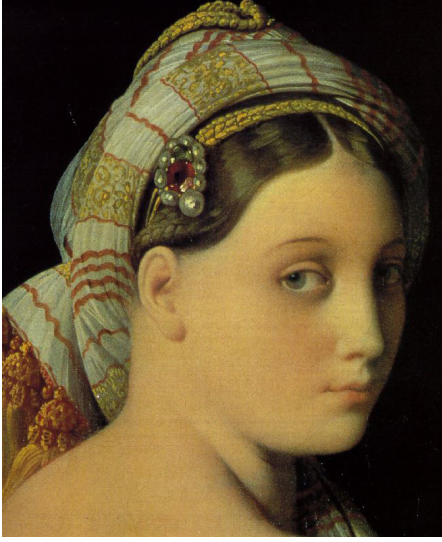
Resim 15. Sebastiano del Piombo, 'Adonis'in Ölümü', 1509.



Resim 16. Andre Durand, 'Adonis'in Ölümü', 1993, 189x295 cm.

Resmin kendisini referans olarak alıntılama yapan sanatçılardan bir diğeri ise Andre Durand'tır. İngiltere'de yaşayan Kanada doğumlu Durand'ın 'Adonis'in Ölümü' adlı eseri, Michelangelo yorumları olan seri çalışmalarından birisidir (Durand kendi eserinin temeli olan Sebastiano del Piombo'nun 1509'daki 'Adonis'in Ölümü'nün ona sıkça yardım eden Michelangelo tarafından yapıldığına inanmaktadır). Bu iki resme baktığımızda her şey birbirine çok benzemektedir. Ancak Durand'ın resminde ufku yirminci yüzyıl görüntüleri kaplamaktadır. Eski bir mit, olabilecek en gerçek şekilde modern dekora aktarılmıştır (Estes, 2006). Durand, resmin sağında bulunan iki bayan figürünü kash erkek figürüne dönüştürmüştür. Arka plandaki modern kent manzarası ile figürlerin ele alınışındaki farklılıklar da figürlerin yaşadıkları dönemlerin değiştiğini göstermekte ve eski ve yeninin biraradalığı postmodern zamanlara işaret etmektedir.

Martial Rayss'ın 'La Grande Odalisque' çalışması ise, Ingres'in aynı adlı eserinin bir detayının yorumlamasıdır (Resim 17-18). Bu çalışma yüksek kültürün yerleşik ikonlarının sıradan parodisini yansıtmaktadır. Pop sanata dâhil olan çalışmalarda geçmişe özgü yapıtların yeniden üretimle sunulması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bunun sebebi estetik kaygıdan çok sanat eserlerinin toplumsal belleğe yerleşip izleyicide kanıksanmasıdır.



Resim 17. Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 'La Grand Odalisque' (detay), 1814.



Resim 18. Martial Raysse, 'La Grande Odalisque', 1964, 130 x 97 cm.

Bir resme referans ederek alıntılama yapan diğer bir sanatçı ise Larry Rivers'tir. Sanatçı dışavurumcu resim tekniği ile 'Delaware Nehri'ni Geçen Washington' adlı resimsel klişeyi tekrar üretmiştir (Resim 19-20). "Leutze'nin ünlü 19. yüzyıl akademik resminden esinlenerek, Rivers'in tarihçe önemli resmi, önceden küçümsenen salon resimlerini ve basmakalıp konuları yüksek sanatta kabul edilebilir yapan görünüşteki genel bir değişimi işaret etmiştir" (Hunter, 1983: 299).



Resim 19. Emanuel Gottlieb Leutze, 'Delaware Nehri'ni Geçen Washington', 1776, 1851, 379x648 cm.



Resim 20. Larry Rivers, 'Delaware Nehri'ni Geçen Washington', 1953, 213x274cm.

Rivers'in yorumlaması, dışavurumcu ele alışıyla resmin atmosferinden tamamen uzaklaşmıştır. Doğrudan anlatıma sahip olan savaş resmi, sadece savaş imgelerini barındıran bir resme dönüşmüştür. Her şeyiyle resim yeniden oluşmuştur.

2.2. İkon Kırıcı Tavır Olarak Alıntılama

Değişik amaçlarla resimleri yorumlayıp kendine mal etme eyleminde, Marcel Duchamp'la birlikte bir kırılma yaşanmıştır. Duchamp 1919 yılında kuşkusuz sanat tarihinin en popüler ve ikonik yapıtlarından biri olan Mona Lisa'nın ofset baskıyla çoğaltılmış haline bıyık eklemiştir ve bilinen en önemli resim yıkıcı girişimlerden birini ilk kez gerçekleştirmiştir (Resim 21-22).



Resim 21. Leonardo Da Vinci, 'Mona Lisa', 1503-07, 77x53 cm.

Duchamp bu çalışmasıyla, Mona Lisa'yı yansılamakta (parodileştirmekte), ciddi bir çalışmayı bir ayrıntıyla komik bir hale getirerek, yüksek sanat ürünlerinin biricikliği, ulaşılmazlığı ve dokunulmazlığıyla dalga geçmektedir. (...) Mona Lisa, Duchamp'ın yansılamasından önceki dört yüz yıllık geçmişindeki anlamlarıyla ve Duchamp tarafından bu anlamlara bütünüyle tezat yeni bir anlamla yüklenerek, yansılamasının doğasında bulunan birbiriyle çelişen iki sesli bir yapı haline getirilmiştir (Öncü, 2008: 248-249).

Aynı zamanda bu eylemiyle "sanat tarihinin temel bir yapıtını hem de klasik yapıtların bir deposu durumunda ki Louvre müzesini eleştiren" (Aktulum, 2009) Duchamp, geçmişe ait ve hatta fetiş haline getirilmiş bir imgeyi alıp yeni bir çalışma için farklı bir bağlama yerleştirmiştir.

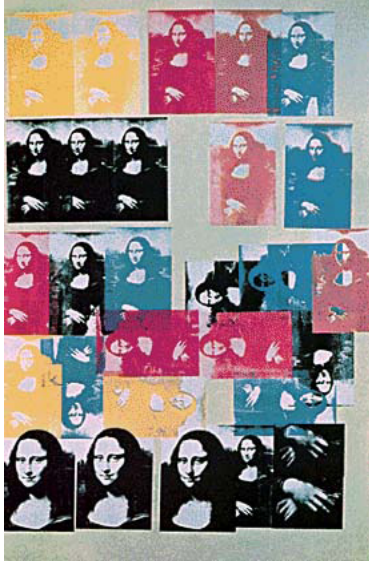
Andy Warhol da Mona Lisa'yı kendi sanatsal formunu oluşturmak için seçen sanatçılardan biridir. Hayatın sıradan nesnelere sanatında kullanan sanatçı, resim olmanın



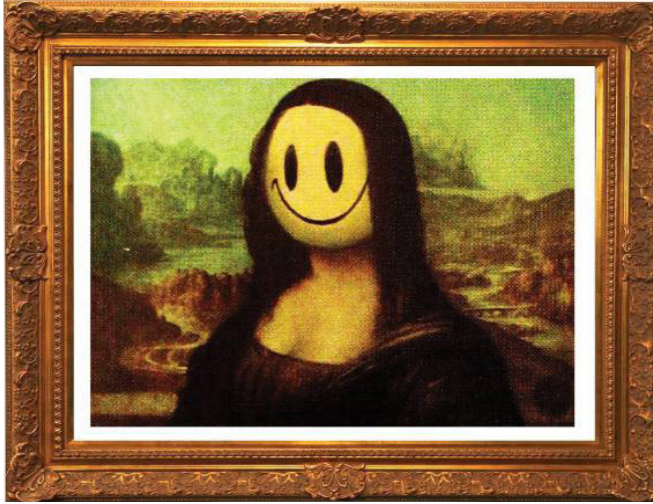
Resim 22. Duchamp, 'L.H.O.O.Q.', 1919.

ötesinde bir üne sahip olan Mona Lisa'yı gündelik hayatın sıradan nesnelere birlikte kullanarak, sanat ve yaşam arasında oluşan çizgiyi ortadan kaldırmıştır (Resim 23). Warhol, 'Mona Lisa'da, özgün örneğin biçimine müdahale etmemekle birlikte, serigrafi tekniğiyle bunun çoğaltıldığına dair her şeyi açıkça ortaya koymuştur burada öyle ki, sert açık / koyu karşıtlığı, Leonardo'da karşılaştığımız tüm ayrıntıları daha ilk adımda silip süpürür:

Warhol'un yaratıcılığı, serigrafi tekniğini otuz kez tek tuvale uygulaması olmuştur. Her birinde altı Mona Lisa'nın yer aldığı, birbirine bitişik beş sıra parmaklık benzeri bir düzenlemede toplanmıştır burada. Otuz, birden daha iyidir, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi her iki yönüyle sergilenmiş olmaktadır, böylece ilki, her bir baskıda özgün örneğin niteliksel açıdan zayıflaması, diğeri ise sınırsız tekrar olasılığı ile bunların niceliksel artışı (Ergümen, 2001: 35-36).



Resim 23. Andy Warhol, 'Mona Lisa', 1963.



Resim 24. Banksy, 'Mona Lisa Gülüşü'.

Son zamanların en popüler sokak sanatçılarından biri olan Banksy ise mizah gücünü kullanarak sarı bir gülen surat şablonu eklediği Mona Lisa'yı Louvre'da izinsiz olarak sergilemiştir (Resim 24). Bu işgal yerleştirmesinde Banksy, Mona Lisa'nın gülüşüyle ilgili klişeye bir gönderme yapmıştır.

2.3. Sosyolojik ve Tarihsel İlişkileri Olan Alıntılama

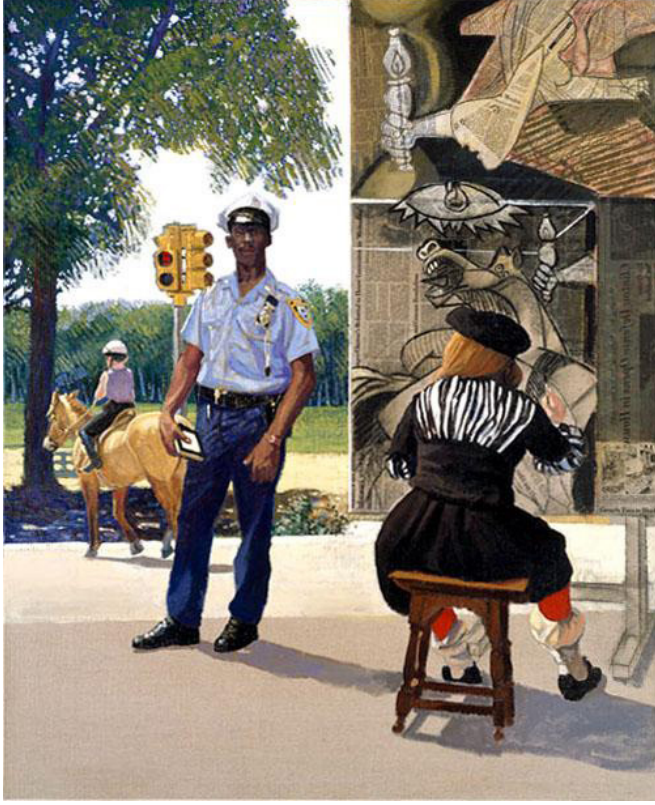
Orjinallik, taklit, mükelleflik, vb. iyelik belirten pek çok

tartışmayı beraberinde getirirse de bir sanatsal formunun başka bir sanatsal form üretmek üzere temellük edilmesi kuşkusuz bir noksanlığı da telafi etmektedir. Bu yorumlama türünde de sanatçıların kültürel ve sanatsal üretim için gerekli gördükleri ancak içinde yaşadıkları çağda noksan olan toplumsal ve tarihsel zemini temellük yoluyla temin ettikleri söylenebilir. Örneğin,

Bruno Civitico'nun 'Duyular Alegorisi' Courbet'in 'Gerçek Alegori' olarak tanımlanan ünlü resmi 'Stüdyo'yu hatırlatır. Genelde, alegorik unsurlar ortaya konulmaz, ilgili sanatçı geçmişin entelektüel sistemi ile bir bağ kurma ihtiyacını sergilemeye başlar. Alan Feltus'un 'Anne ve Çocuk' isimli resmi ise çiftleri ve kadın gruplarını ön plana çıkaran eser serilerinden biridir. Arka planda ve figürlerde çağdaş giydirmeye ve çağdaş detayların varlığına rağmen, maskeli yüzler ve basitleştirilmiş uzuvlar, bunun Modernist çağ boyunca ara ara sanatçıları çeken bir idealizasyon dünyasına dönme çabası olduğunu kesinleştirir (Estes, 2006).

2.4. Birden Fazla Sanatçıdan Yapılan Alıntıların Bir Arada Kullanıldığı Alıntılama

İçinde göndermeler barındırarak sorgulamalar da içeren bu yorumlama türü farklı unsurları yan yana getirerek kültürlerarası bir diyalogu mümkün kılmakla birlikte yapıtların sembolik değerleri ve kavramsal göndermeleri temellük yapan sanatçının aktarmak istediği mesaj onaylanmış sanat formları, içerikleri ve anlamları üzerinden daha fazla anlaşılabilirlik kazanmaktadır. Bu yorumlama türü Perulu sanatçı Herman Braun Vega'nın resimlerarası bir dil kullanarak önemli ustalardan yaptığı alıntılarla güncellediği çalışmalarını üzerinden açık seçik görülebilmektedir. Örneğin 'Central Park'ta Sakin bir Pazar günü' adlı resminde Hollandalı Barok ressam Jan Vermeer parkta Pablo Picasso'ya ait Guernica resmini çizmektedir (Resim 25). Resmin solunda ise zenci bir polis resmedilmiştir. Böylece birden fazla zaman dilimi tek bir anda görselleştirilmiştir.



Resim 25. Herman Braun Vega, 'Central Park'ta Sakin bir Pazar Günü', 1999, 254x203 cm.



Resim 26. Herman Braun Vega, 'Banyo Yapan Kadın (Ingres)', 1984, 195 x 300 cm.

Bir başka resminde ise sanatçı Ingres'in 'Türk Hamamı'ndaki kadın figürü ile yine Ingres'in 'Banyo Yapan Kadın' resmindeki figürlerini giysili, şişman bir kadınla plajda resmetmiştir (Resim 26).

Braun-Vega farklı yüzyılları, uygarlıkları söylenceleri

ya da sanat tarihinin klasiklerini bu türden göndermelerle yan yana getirir. Resim içinde eski resimleri dönüştürerek yeniden tanımlar. Resimsel ve kurgusal bir gerçeklikten alıntılanan bildirimler aracılığıyla resimleri parçalar, dönüştürür, dış gerçekliği tuvale farklı bir biçimde yansıtarak izleyicinin gözlemini değiştirir (Aktulum, 2009).

Amerikalı ressam Russell Connor da Vega'nın gibi resimlerinde tanınmış resimlerden, hatta başyapıtlardan seçtiği parçaları bir araya getirir. 'Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması' (Resim 27) isimli resminde de Picasso'nun 'Avignonlu Genç Kızlar' adlı resminden devşirdiği kadın figürlerini, Rubens'in 'Leucippus'un Kızlarının İğfali' resmindeki kadınların yerine ilişirmiştir. Sanatçı 1980'lerde Serge Guilbaut adlı bir Fransız yazarın sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasının nedenleri ile ilgili iddiaları ve yorumları dile getirdiği 'New York Modern Sanatı Nasıl Çaldı' adlı kitabından esinle bu çalışmayı yapmıştır. Rubens'in çalışmasındaki ikizleri talancı New Yorkluları, Picasso'dan devşirdiği kadın figürlerini ise modern sanatı temsilen kullanmıştır.



Resim 27. Russell Connor, 'Modern Sanatın New York'lular Tarafından Kaçırılması', 1985, 172.72x 162.56 cm.

2.5. Deneysel Alıntılama

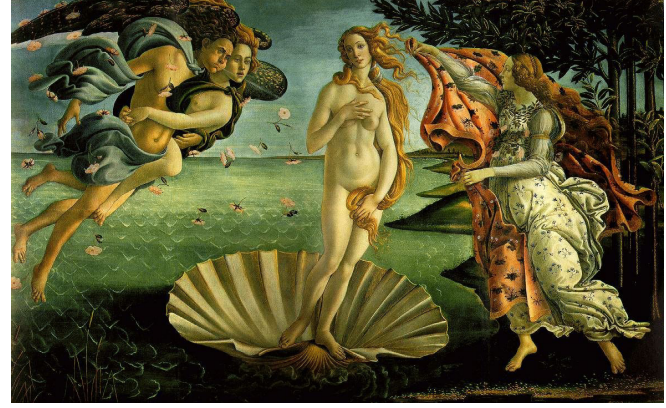
Fotoğrafta çirkin estetiğinin öncüsü olarak ünlenen Amerikalı sanatçı Joel-Peter Witkin fotoğrafı kullanarak yaptığı deneysel çalışmalarıyla bu içeriğin altını yetkin bir şekilde doldurmaktadır. Witkin, kendi sanatsal yorumlarında daha önce mitolojik konuları resimlemiş olan sanatçıların kompozisyonlarını ve biçimsel aktarımını kurgulayıp fotoğraflandırmıştır. Ancak bu fotoğraflar klasik güzellik kalıplarına meydan okuyan figürler üzerinden şekillendirilmektedir. Witkin'in kahramanları bozuk, eksik ve engelleri olan vücutlara sahip insanlar, yaşlılar ve hatta ölülerdir. Bunlar bir dönüşüm ya da değişim yaşamışçasına başka bir düzleme geçmektedirler. Sanatçı, çalışmalarında kullanacağı bu tür insanları bulmak için gazeteye verdiği ilanda şöyle demektedir:

Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip görünümü olanlar. Ölüler ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, perversion, İsa'nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ile temasa geçsin. (Özdemir, 2004).

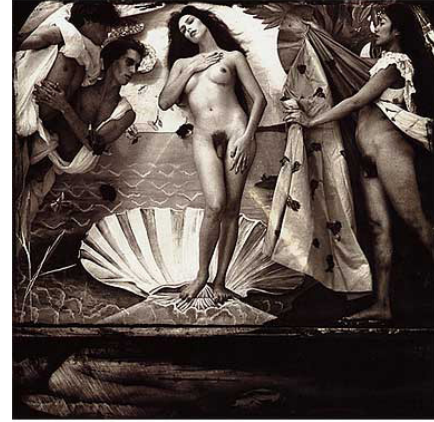
Güzeli tanımlayan bilindik klasik formlar yerine özenle seçilmiş ve izleyeni rahatsız eden bu figüratif temsiller üzerinden Witkin, çalışmalarında mitolojiyle desteklediği fotoğraflarıyla izleyiciyi eski dönemlere yönlendirerek aradan geçen bunca zaman diliminde oluşan değişimi gösterebilmeyi amaçlamaktadır. Bu amaca yönelik ortaya koyduğu çalışmalarından birinde Boticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosundaki daha sonra aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit ile özdeşleştirilen Venüs'ü bir hermafrodit olarak göstermiştir (Resim 28-29). Bir başka ifadeyle,

Witkin, ideal kadın güzelliğinin yüzyıllarca sembolü olmuş Afrodit'i tarihe meydan okurcasına çift cinsiyetli bir insana dönüştürmüştür. Günümüzün ideal güzellik anlayışına yapmış olduğu bu darbe, sanki toplumun görmezden geldiği yaralarına parmak bas-

maktadır. Aslında burada Witkin model olarak bir travestiyi kullanmıştır dolayısıyla her ne kadar mitolojik gelenekten faydalansa da, geleneğe karşı duruşunu güncel bir dille ifade etmiş, toplumun göz ardı ettiği, ucube olarak nitelendirdiği bir karakteri, mitolojik bir kahramana dönüştürerek aşırılığını açık bir şekilde ortaya koymuştur (Göktaş, 2008: 239).



Resim 28. Boticelli, 'Venüs'ün Doğuşu', 1485, 184,5x285,5cm.



Resim 29. Joel-Peter Witkin, 'Venüs'ün Doğuşu'.

Witkin, hem Leonardo Da Vinci hem de Michelangelo tarafından resmedilen bir mitolojik figür olan Leda'yı da benzer şekilde bir travestiye dönüştürmüştür (Resim 30-31). Mitolojik hikâyelerden aktardığı diğer bir karakter de 'Hermes' olmuştur. Hermes, ölülerin ruhlarını yeraltına götürmekle görevlidir (Resim 32-33). "Witkin bu çalışmasında Yunanistan'da Olympia Arkeoloji Müzesinde sergilemekte

olan, M.Ö. 4. yüzyıla ait bir Hermes heykelinin canlı bir sunumunu gerçekleştirir. Nasıl ki o heykel zamanla birtakım uzuvlarını kaybetmişse, Witkin'in kullandığı canlı modelde o uzuvlarından yoksundur" (Göktaş, 2008: 241-242).

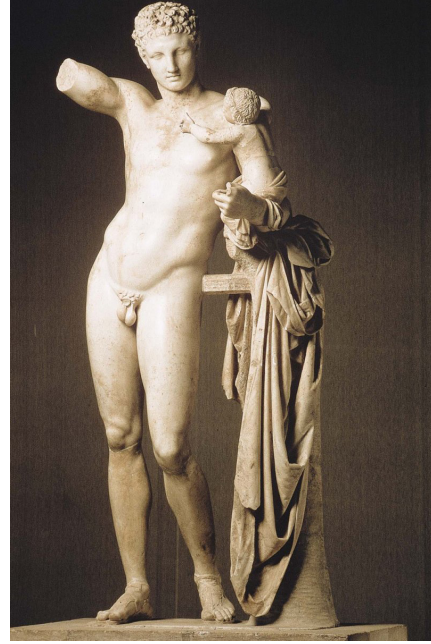


Resim 30. Leonardo Da Vinci, 'Leda ve Kuğu', 1510-1515, 112x86 cm



Resim 31. Joul-Peter Witkin, 'Leda'.

Vik Muniz de, Caravaggio'nun 'Medusa' ve Gericault'nun 'Medusa'nın Salı' adlı eserlerini çikolatayla yeniden yapar (Resim 34-35). "Başyapıtları ucuz, yüksek kalorili, besleyici değeri düşük ama sözcüğün tam anlamıyla çok lezzetli abur cuburlara dönüştürerek demokratikleştirir. Ne var ki başyapıtların çaba göstererek alınan lezzetinden eser kalmamıştır" (Kuspit, 2010: 86).



Resim 32. 'Hermes' M.Ö. 4.yüzyıl.



Resim 33. Witkin, 'Hermes'.



Resim 34. Caravaggio, 'Medusa'.



Resim 35. Vik Muniz, 'Medusa', 1999.

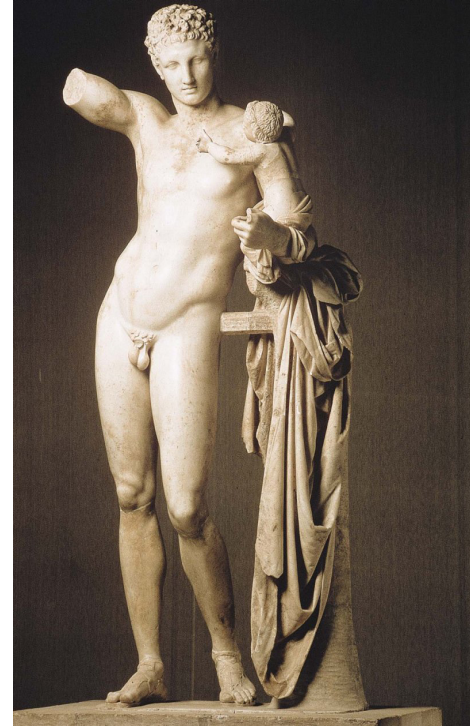
2.6. Sanatçı Kültü Olgusunun Büyüsünü Bozmayı Amaçlayan Alıntılama

ABD'li fotoğrafçı ve temellük sanatçısı Sherrie Levine'nin orijinalliği, üretimi ve sahipliği inkar eden sanatsal tavrı bu tür alıntılamanın alt metnindeki temel vurgularla keşismekte ve önemli bir örneği oluşturmaktadır.

Bir imgeye sahip olmanın tuhaflığına dair bir önermeden

yola çıkan Levine, sanatsal bir davranış biçimi olarak sanatçıların kataloglarından alınmış ya da fotokopisi çekilmiş çizimleri fotoğraflayarak yeniden üretir (Resim 36-37). Ama genel olarak döneminin ünlü fotoğrafçıları tarafından çekilen fotoğrafların yeniden fotoğrafını çekmesi ve bunları kendine mal etmesiyle bilinir.

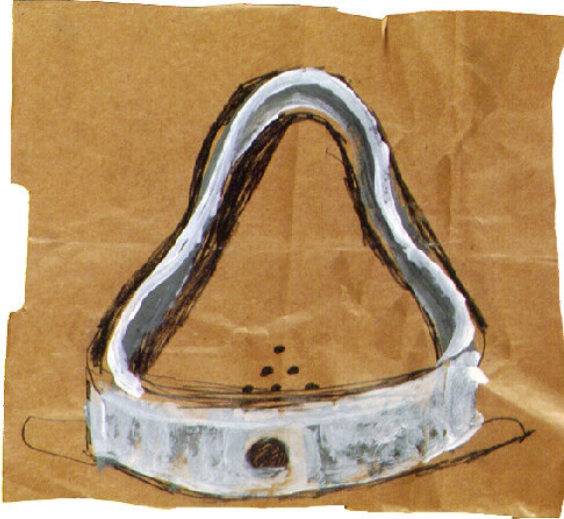
Levine's'in kendine mal etme pratikleri, büyük oranda yine kendine mal edilmiş orijinalerin kültürel önemi- ne dayanmaktadır. Aynı şekilde Levine sanatsal meş- ruiyetini Feininge, Schiele ve Evans gibi sanatçıların isimlerinden almıştır. Kültürel olarak yüklü bu oriji- naller Levine'nin sanatsal çalışmalarında 'After Walker Evans' etiketiyle birlikte var olmaktadır. Bunları yanlışlanamaz bir şekilde çerçeveleyen ana anahtar da Levine'nin çalışmalarında tamamıyla fark edilmez olan görsel bir imzadır. Bu imza, daha önce bahsedilen modernizm fobisi sebebiyle anlaşılmamıştır. Onun çalışmalarında hesaba katılan, insanların otomatik olarak görmek istediği 'eser sahipliğinin ve üretimin reddi' gibi politik imalardır (Graw, 2012: 57).



Resim 36. Parixiteles.



Resim 37. Sherrie Levine.



Resim 38. Mike Bidlo, 'Çeşme Çizimleri', 1998, 29x33 cm.

Mike Bidlo, birçok sanatçının eserlerini kendine mal ederek 'sanatçı kültü' olgusunun büyüsünü bozmayı amaçlamıştır. Picasso'dan, Duchamp'a, Pollock'tan, Yves Klein'a uzanan Sanatçıların eserlerini yeniden üretmiştir (Resim 38-39) (Antmen, 2009: 280).



Resim 39. Mike Bidlo, 'Pollock Değil', 1983, 87,4x127,6 cm.

"Büyük geleneksel sanatın küçük düşürücü bir biçimde sıradanlaştırılması post sanatta, özellikle de feminist post sanatta az çok standartlaşmıştır. Mary Beth Edelson'ın 'Leonardo'nun Son Akşam Yemeği' tablosunda, havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirdiği 'revizyonu' klasik bir örnektir" (Kuspit, 2010: 85).

3. Sonuç

Doksanlı yılların başından beri sanatsal işlerde, önceden yapılmış işlerden yararlanma davranışı ya da tavrı artış göstermiştir. Kendi işlerini diğer sanatçıların işlerine yerleştiren sanatçılar; yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki ayrımın ortadan kalkmasında etkin rol oynamıştır. Artık sanatsal biçimler heterojen olmakla birlikte, daha önce üretilmiş olan biçimleri kullanarak, sanatsal üretimde özerk üretim ve orijinallik yerine göstergeler ve anlamlardan oluşan bağlantılara dönüşmüştür. Sanatsal soru artık, nasıl yeni bir şey oluşturabiliriz? değil, mevcut olan şeylerle nasıl bir şey yapabiliriz? dir (Bourriaud, 2004:22-28). Sanatçı, artık sanatsal alanı "modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da "aşılması" gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür"(Bourriaud, 2004: 29). Onaylanmış sanat formlarından, geçmişin kültürel birikimlerinden oluşan bu stoklar, içinde bulunan çağa dair yeni söylemlerin oluşturulması

ve kültürel gelişime olanak sağlamasıyla temellük etmeyi önemli bir sanatsal pratiğe dönüştürürken, ortaya çıkan yapıtı ise bilimsel bir ürünle eşdeğer hale getirmektedir. Bu nedenle 20. yüzyılın başından beri sanatta hem olumlama hem de olumsuzlama yoluyla önemli bir yaratıcılık kaynağına dönüşen temellük sanatı bugün de pek çok sanatçının sanatsal tavrını oluşturmaktadır. Gelecekte ise bu tavır belki de temellük edilerek oluşan sanat yapıtlarının yeniden temellük edilmesiyle devam ettirilecektir.

Kaynakça

- Akıncı, İbrahim O. (2011). "Güncel Sanatın Özgür Bir Şekilde Kitlelere Ulaştırılmasında Yeni Bir Model Önerisi: 'Dijital Çoğaltmalar'", Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aktulum, K. (2009). Herman Braun-Vega ya da Yeniden Resmetmek. *Art-e Sanat Dergisi* (2) 4: 1-25.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim.
- Burgard, T.n. (1991). "Picasso and Appropriation". *The Art Bulletin* (73)3: 479-494.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ergümen, M. (2001). Andy Warhol. YKY içinde, *Sanatı Ve Yaşamıyla Andy Warhol* (s.30-37). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Estes, R. (2006). Post-Modernism And Neo-Classicism. E. Lucie-Smith içinde, *ARTODAY* (s. 229-277). Hong Kong: Phadion Press Limited.
- Gaillemin, J.-L. (2005). *Dali Büyük Paranoyak*. İstanbul: YKY son kültür dizisi.
- Gencer, A. B. (2006). Pazarlama Yönelimli Halkla İlişkilerde Postmodern Yaklaşımlar. 2. *Ulusal Halkla İlişkiler Sempozyumu*, (s. 337-349). Kocaeli.
- Gökten, Ç. (2008). Fotoğraf Sanatı İle Mitoloji Arasındaki Etkileşim. *Sanat, Tasarım, Bilgi Sempozyumu* (s. 235-244). İstanbul: YTÜ.
- Graw, I. (2012). Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art. <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>
- Gürel, E. A. (2010). Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (3) 10 : 332-347.
- Hunter, S. A. (1983). *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Öncü, M. (2008). "Bir Eleştiri ve Anlatım Yöntemi Olarak Görüntüler Arası İlişkiler". *Sanat, Tasarım, Bilgi Sempozyumu* (s. 245-251). İstanbul: YTÜ.
- Ötügen, C. (2008). "Sanatın Şiddeti ve Sınırları". *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım dergisi* (1): 90-103.
- Özdemir, B. (2004, Mart 31). *Nefretle Bakılanı Seven Fotoğrafçı: J. Peter Witkin*. Aralık 25, 2010 tarihinde www.ifod.org/ifod/dergi/makaleler/nefretle-bakilani-seven-fotografci-j.peter-witkin-2.html adresinden alındı
- Sadak, Y. (1991). Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu. P. S. Dizisi içinde, *Çağdaş Düşünce Ve Sanat* (s. 27-36). İstanbul: Stil Matbaacılık.
- Schwartz, L. F. (1996). Computers and Appropriation Art: The Transformation of a Work or Idea for a New Creation. *Leonardo* (29)1: 43-49.
- Sözen, M. T. (1994). *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şener, S. (2008). Temellük: Orjinal ve Kopyada Tasarım ve Bilgi Üzerine. *Sanat, Tasarım, Bilgi Sempozyumu* (s. 358-361). İstanbul: YTÜ.
- Turani, A. (1995). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Van Camp, Julie C. (2007). "Originality in Postmodern Appropriation Art". *The Journal of Arts Management, Law, and Society* (36)4: 247-258.

Görsel Kaynaklar

- Resim 1.** Tiziano, 'Venüs', 1538 - 117 x 69 cm. <http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2014/07/urbino-venus-venus-of-urbino-tiziano.html>
- Resim 2.** Eduard Manet, 'Olympia', 1865-65. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-olympia>
- Resim 3.** Paul Cézanne, 'Modern Olympia', 1873-74. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Paul_Cezanne,_A_Modern_Olympia,_c._1873-1874.jpg

- Resim 4.** Goya, 'Üç Mayıs Katliamı', 1814, 268 × 347 cm. <http://bahriyebeken.blogspot.com.tr/2012/03/francisco-jose-de-goya-sanat-elistirisi.html>
- Resim 5.** Eduard Manet, 'Maximilian'ın infazı', 1868-69. <http://www.leblebitozu.com/edouard-manetin-mutlaka-bilmeniz-gereken-20-eseri/>
- Resim 6.** Picasso, 'Kore Katliamı', 1951. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kore%27de_Katliam
- Resim 7.** Vincent Van Gogh, 'Çiçek Açmış Erik Ağacı' (Hiroshige'den sonra), 1887, 55 x 46 cm https://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh
- Resim 8.** Hiroshige, 'The Plum Tree Teahouse of Kameido', 1857, Ağaç baskı. https://en.wikipedia.org/wiki/Plum_Park_in_Kameido
- Resim 9.** Velazquez, 'Las Meninas', 1656, 318x276 cm. https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas
- Resim 10.** Picasso, 'Velazquez'den sonra Las Meninas', 1957, 194x260 cm. <http://www.artribune.com/report/2012/10/ceneri-di-novecento-picasso-al-guggenheim/>
- Resim 11.** Velazquez, 'Masum Papa', 1650. https://tr.wikipedia.org/wiki/X._%C4%B0nnoentius
- Resim 12.** Bacon, Velazquez'in çalışmasından sonra 'Masum Papa' portresi, 1953, 53x118cm. <http://www.quasiundiario.com/2011/10/sic-transit-gloria-mundi.html>
- Resim 13.** Millet, 'Angelus', 1859, 55,5x66 cm. <https://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-angelus-1859>
- Resim 14.** Salvador Dali, 'Archeological Reminiscence of Millet's Angelus', 1935. <http://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=108;type=101>
- Resim 15.** Sebastiano del Piombo, 'Adonis'in Ölümü', 1509. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_Death_of_Adonis_-_WGA21103.jpg
- Resim 16.** Andre Durand, 'Adonis'in Ölümü', 1993, 189x295 cm. <http://levistiff.blogspot.com.tr/2010/11/images-of-metamorphoses-x.html>
- Resim 17.** Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 'La Grand Odalisque' (detay), 1814. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg
- Resim 18.** Martial Raysse, 'La Grande Odalisque', 1964, 130 x 97 cm. <https://www.wikiart.org/en/martial-raysse/made-in-japan-la-grande-odalisque-1964>
- Resim 19.** Emanuel Gottlieb Leutze, 'Delaware Nehrini Geçen Washington', 1776, 1851, 379x648 cm. http://resim-hayal.blogspot.com.tr/2015_05_01_archive.html
- Resim 20.** Larry Rivers, 'Delaware Nehrini Geçen Washington', 1953, 213x274 cm. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/ohara/rivers.htm
- Resim 21.** Leonardo Da Vinci, 'Mona Lisa', 1503-07, 77x53 cm. <http://www.leonardodavinci.net/the-mona-lisa.jsp>
- Resim 22.** Duchamp, 'L.H.O.O.Q', 1919. <http://derkette.tumblr.com/post/34493418614/marcel-duchamp-lhooq-1919>
- Resim 23.** Andy Warhol, 'Mona Lisa', 1963. <http://warholssays.tumblr.com/post/87087585480/andy-warhols-mona-lisa-1963-my-choice-for-this>
- Resim 24.** Banksy, 'Mona Lisa Gülüşü'. <http://www.artandantiquesmag.com/2012/11/forgery/>
- Resim 25.** Herman Braun Vega, 'Central Park'ta Sakin bir Pazar Günü', 1999, 254x203 cm. <https://www.latinamericanart.com/en/artworks/herman-braun-vega-a-quiet-sunday-in-central-park-vermeer-picasso.html>
- Resim 26.** Herman Braun Vega, 'Banyo Yapan Kadın (İngres)', 1984, 195 x 300 cm. <http://mespeinturesetphotosfavorites.blogspot.com.tr/2011/01/erro-collage.html>
- Resim 27.** Russell Connor, 'Modern Sanatın New York'lular Tarafından Kaçırılması', 1985 http://russellconnor.com/gallery_17.html
- Resim 28.** Botticelli, 'Venüs'ün Doğuşu', 1485, 184,5x285,5cm. <https://astra.nsk.ru/venera/>
- Resim 29.** Joel-Peter Witkin, 'Venüs'ün Doğuşu'. <http://www.wildculture.com/article/botticelli-reimagined-adventure-venus-earth/1554>
- Resim 30.** Leonardo Da Vinci, 'Leda ve Kuğu', 1510-1515, 112x86 cm. <http://www.leonardodavinci.net/leda-and-the-swan.jsp>
- Resim 31.** Joul-Peter Witkin, 'Leda'. <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/leda>
- Resim 32.** 'Hermes' M.Ö. 4. yüzyıl. <http://www.ancient.eu/image/425/>
- Resim 33.** Witkin, 'Hermes'. <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/joel-peter-witkin-b-1939-hermes-new-5304199-details.aspx>

Resim 34. Caravaggio, 'Medusa'.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio))

Resim 35. Vik Muniz, 'Medusa', 1999.

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/30/making-myths-from-the-mundane/

Resim 36. Paraxiteles.

<https://www.britannica.com/biography/Praxiteles>

Resim 37. Sherrie Levine.

<https://theartstack.com/artist/sherrie-levine/untitled-after-edward-we>

Resim 38. Mike Bidlo, 'Çeşme Çizimleri', 1998, 29x33 cm.

<http://www.artnet.com/galleries/tony-shafrazi-gallery/mike-bidlo-the-fountain-drawings/>

Resim 39. Mike Bidlo, 'Pollock Değil', 1983, 87,4x127,6 cm.

<http://www.artnet.com/artists/mike-bidlo/>

Siyah Beyaz Fotoğrafın Şiirselliği Üzerine

Mehmet Fatih YELMEN*

Özet

Sanatların birbirleriyle çeşitli biçim ve içerik ilişkileri bulunmaktadır. Bunun sonucunda, bir sanat eseri farklı sanat türlerinden izler veya etkiler taşıyabilmektedir. Fotoğraf sanatının anlatım olanakları bu bağlamda sadece görsel unsurların bir araya gelmesinden ibaret değildir. Şiir sanatındaki ifade alanı, zihindeki imgesel olanı görselleştirebilmektedir. Fotoğraf sanatı da görsel olanı imgelerin alanına taşıyabilmektedir. Bu alanın gerçeklikle ilişkisi, gerçeklikten koptuğu ölçüdedir. Bu açıdan incelendiğinde, insan gözünün algıladığı dünyadan farklı bir görsellik sunan siyah beyaz fotoğraf, şiirin unsurlarından olan ironi ve metaforu kullanarak şiirselleşebilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Şiir, Şiirsellik, İroni, Metafor.

On the Poetry of Black and White Photography

Abstract

Art has different forms and content relations with each other. Thus, a work of art can have traces or effects from different types of art. In this context, the possibility of expression of the art of photography are not just the convergence of visual elements. The field of expression in poetry art can visualize the imaginary in the mind. As for that, the art of photography can move the visual into the field of images. The relationship of this field to reality is the measure that how much the reality is missing. In this respect, a black and white photograph that presents a different visuality from the world that the human eye perceives can be poeticized using the irony and metaphor of the elements of poetry.

Keywords: Photography, Poetry, Poetic, Irony, Metaphor.

Giriş

Zihinsel bir faaliyetin ürünü olarak düşünce, kendisini anlaşılır kılabilmek için somut dışavurum araçlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu açıdan bakıldığında ses, söz, yazı, resim vb. görsel ve işitsel unsurlar, düşüncenin ve dolayısıyla kavramların taşıyıcılarıdır. Tarihin çeşitli dönemlerinde insanlar mağara duvarlarındaki resimlerle, taş tabletlerdeki yazılarla ve sözlü anlatım geleceğinin uzantıları olan masallar ve destanlarla, hem kendi çağları hem de gelecek çağlarla irtibat kurmuşlardır.

Eski Yunan'da güzel söz söyleme sanatı olarak tanımlanan *retorik*, zihnin söze dair sanatsal yaklaşımını ortaya koymuştur. Bu bağlamda Baudrillard (2005: 27), “Sanat zihinsel bir görünüme büründüğünde, zihinsel şeyler de sanatsal bir görünüme bürünmektedir” diyerek zihin-sanat ilişkisine âdeta edebi bir kapı aralamıştır. Bu zihinsel ve sanatsal kapının anahtarı edebi açıdan hem nesirde hem de şiirde bulunmaktadır. Bu sebeple, yazının bağlanmasını oluşturan şiirin tanımlanması önemlidir.

Richard Sennett (1999: 16), Yunanlılar'ın görülen şeye önem vermenin sonucu olan bir şey yapma arzusuna *poetry* yani *şiir* sözcüğünün kökeni olan *poiesis* dediklerini yazmıştır. Görmenin şiir açısından önemini Federico Garcia Lorca (2009: 50), şairin bedeninin beş duyusu konusunda uzman olması ve en görsel metaforlara sahip olabilmek için sırasıyla görme, dokunma, duyma, koku ve tat alma duyularının birbirleriyle iletişim halinde olması gerektiğini söyleyerek ifade etmiştir. Algının bir biçimi olan görmeyi, yalnızca zihin-düşünce ekseninde şiir ile uzlaştırmak eksik bir yaklaşım olacaktır. Çünkü şiir, aynı zamanda bir duygu sanatıdır. “Ama duygu şiirde hiç kuşkusuz düşünceden daha önemli bir yer tutar” (Altıok, 2004: 28). Dolayısıyla şiiri, nesirden ayıran en önemli özelliklerin başında duygunun düşüncenin önüne geçmesi gelmektedir. Bu bakımdan Metin Altıok (2004:12), şiirin ne olduğunu düşünsel olarak kavramak yerine duygu olarak yaşamının daha doğru bir yaklaşım olabileceği görüşünü savunmuştur.

Düşüncenin akıl ile münasebeti, nesirdeki matematikselliğe işaret etmektedir. Başka bir deyişle, anlatının yapısı, nesirde bir duyguyu ifade ederken

bile tasvir boyutunda aklın kılavuzluğunu izlemek durumundadır. Oysa şiir, duygunun ağır basması sebebiyle ruhun algı alanına hitap etmektedir. Bu durum, Hegel'in sanatları sınıflandırmasında da belirgin hale gelir. Hegel (1936: 15), sanatları mimarlık, heykeltraşlık, resim, musiki, şiir olmak üzere beşe ayırmış ve mimarlıktan şiire doğru yükseldikçe ruhun derinleştiğini ifade etmiştir. Görüldüğü gibi Hegel, şiirin akıl ve ruh ile olan ilişkisini, duygulara hitap etmesi açısından ele almıştır.

Şiirdeki akıl ve ruh birlikteliği gerçeklik ve hoşlanma bağlamında da ele alınmıştır. Aristoteles (2007: 16-17), şiir sanatının varlığını insan doğasında temellenen ve aynı zamanda bilgi edinme yolu olan taklit ve taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmaya borçlu olduğunu düşünmektedir. Bir resimdeki betimlemenin gerçeklikle olan ilişkisi hoşlanmanın düzeyini saptarken, betimlenen gerçeklikle şahsi tecrübenin olmadığı durumlarda ise teknik yetkinlik, renk vb. unsurlar ile hoşlanma gerçekleşir. Dolayısıyla Aristoteles, insanlarda doğuştan var olan taklit içtepesi gibi, harmoni ve ritmin de -ki Aristoteles şiirdeki ölçüyü ritmin bir türü olarak kabul etmiştir – doğuştan gelen duyguları uyandırdığını ifade etmiştir. Özetle şiir sanatı bilgi verici ve didaktik yönünden ziyade, hoşlanmayı tetikleyen duygulara ve ruha hitap etmektedir. Ancak bu durum şiirin anlamdan yoksun olduğuna işaret etmez. Burada yapılması gereken ilk ayırım, konunun nesir ve şiir için farklı önemleri olduğudur. “Şiirdeki anlam konu demek değildir” (Bolat ve Nayır, 2012: 237). Bu ayırım önemlidir, çünkü nesirde belirlenen konu, metnin içinde anlamın ortaya çıkacağı şekilde yatay bir ekseninde ele alınmıştır. Oysa şiirdeki konu, anlamı duygularla buluşturduğu için dikey bir ekseninde dile getirilir.

Peki sözcüklerden oluşan nesir ve şiir, nasıl olup da düşünceyi ve duyguyu ifade etme noktasında ciddi bir biçimde birbirinden ayrılabilir? Bunun açıklaması, sözcüklerin her iki türdeki kullanım biçimlerinde gizlidir. Nesirde sözcükler kendi anlamları çevresinde oluşan metaforlara kadar uzanan anlamları kuşanırlar, dolayısıyla nesirdeki düşüncenin de duygunun da ifadesi doğrudan sözcüğün çevresinde gelişir, ancak “bir şiirde duygular doğrudan doğruya sözcüklerin çağrışımlarına bağlıdır”

(Caudwell, 1998: 275). Yani sözcüğün doğrudan ifade ettiği bir kavram veya duygu değil, çağrışım yoluyla boyut değiştirebilme gücüne sahip bir ifade söz konusudur. Başka bir deyişle “Şiirin anlamları çok yönlü ve kaypak, sözcükleri ise yalnızca o şiire özgüdür; bunların yerini başka sözcüklerin tutması olanaksızdır. Sözcükleri değiştirmek, şiiri bozmak olur yalnızca. Şiir, dil olmaktan çıkmaksızın, bir dil-ötesi’dir” (Paz, 1990: 73). Bu sebeple herhangi bir nesrin, başka sözcüklerle özetlenebilmesi temel düzeyde anafikri veya ifade edilmek istenen duyguyu zedelemekten, bir şiirin başka sözcüklerle özetlenmesi, o şiiri tamamen ortadan kaldıracaktır.

Jean-Paul Sartre (1967: 37), sözcüklerin nesir ve şiirdeki kullanımdan doğan çatışmayı anlatırken nesir yazarının sözcüklere fazla özen gösterdiğinde düzyazının bozulduğunu ve insanın saçma sapan sözler etmeye başladığını, şairin de anlatmaya, açıklamaya ya da öğretmeye kalktığında şiiri düzyazı haline getirdiğini ve böylelikle şairin dâvasını yitirdiğini ifade etmiştir. Nesir ve şiir arasındaki fark, üstünlüğe dayalı bir merteye bağlamında değerlendirilmemelidir. Buradaki esas nokta, şiirin ortaya koyduğu duygu ve düşünce boyutunun nesirden bir hayli farklı olduğudur. Ancak yine de unutulmamalıdır ki, Aragon’un düşündüğü gibi, şiirin doğası, yazının doğasından soyutlanmaz (Lecherbonnier, 2004: 39) Çünkü neticede nesir de şiir de bir yazı türüdür. Yapılması gereken, her iki türe uygun yaklaşımı belirlemektir. Bu bağlamda J-L.Joubert (1993: 10), şiire ancak sezgiyle yaklaşılabileceğini, işleyişini çözmeye kalkmanın onu yıkabileceğini, bu sebeple hissetmenin yeterli olduğunu belirtmiştir.

Hilmi Yavuz (2012: 197), şiirin insanın heyecanlarıyla, düşleriyle, duygularıyla, rüyalarıyla yazıldığını söylemiştir. Schopenhauer ise (2010: 33), sözcüklerin yardımıyla hayal gücünü harekete geçirme sanatı olarak tanımlamıştır. Gerek Schopenhauer’in hayal gücü tabiri, gerekse Yavuz’un düş ve rüya tabirleri, şiirin bilinç dışı ile ilişkisini gözler önüne sermektedir. Bilinç dışının psikanalitik açıdan taşıdığı gizem, şiirin bir parçası olmuştur. Octavio Paz (1995: 9), şiiri bilinç dışının yoğunlaşması olarak tanımlayarak bu durumu çok açık biçimde ifade etmiştir. Bu açıdan

şiir, gerçeküstücü bakışa nesirden çok daha müsait ve yakın durmaktadır; ayrıca, bir edebiyat akımı olarak gerçeküstücülükte kendine yer bulmuştur. Birbirinden farklı boyutları olan şiirde aranacak özellikleri, Cengis Asiltürk (2016: 231), “sonuşmazlık, imge, simge, coşkusal (lirik) dil, derinlik, çoklu okumaya ve anlamlar çıkarmaya yatkınlık, benzetme, eğretileme vb.” olarak sıralamıştır.

Buraya kadar ele alınan konu, şiirin tanımına ve özelliklerine dair bir içerikten oluşmuştur. Ağırlıklı olarak yazı bağlamında yapılan tanımlamalar şiiri sadece edebi bir duyarlılık olarak sınırlar gibi gözükmektedir. Oysa şiirin temel özellikleri, sanatın diğer dallarındaki yansımalarıyla da karşımıza çıkabilmektedir. Ancak yazının dışında, şiire dair özellikleri barındıran sanatlar şiir değil, şiirsel olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle yazı dışında kalan sanatlardaki şiire dair izler, şiirsellikte aranabilmektedir.

Şiirsellik

Nasıl ki sert mizaçlı ve bakışlı bir insanın yüzünde oluşacak anlık bir tebessüm, onun genel karakterini değiştiren bir özellik değilse, bir nesirdeki şiire dair bir özellik de o metni şiir haline getirmez. Böyle bir durumda söz konusu metin ancak şiirsel hale gelmiş olur.

Lautréamont (2007: 251), şiiri tanımlarken, aynı zamanda şiirselliğin ironik bir örneğini vermiştir: “Ne fırtınadır, ne de burgaçlı kasırgadır şiir. Görkemli ve verimli bir ırmaktır” diyerek şiiri tanımlamıştır. Dikkat edilecek olursa bu tanımında, teknik veya biçimsel bilgi verici bir tabir yer almamaktadır. Fırtınanın, kasırganın ve ırmağın, taşıdıkları sözlük anlamları itibarıyla şiiri tanımlayacak içerikleri yoktur, ancak bu kelimeler insanın zihin dünyasında pek çok çağrışıma sebep olabilecek ve derin hayaller kurdurabilecek kelimelerdir. Lautréamont şiirin yıkıcı bir metin olmadığını, fırtına ve kasırganın yıkıcı özelliklerini taşımamasına benzeterek, bitmek tükenmek bilmeyen bir anlam inşasına imkan taşıdığını da bir ırmağın görkemine ve canlılar için verimli olmasına benzeterek açıklamıştır. Dolayısıyla zihin, fırtınanın, kasırganın ve ırmağın hayalini kurarak şiirin tanımlanan özelliğini anlamlandırmıştır. Bu bağlamda Hegel (1936: 27), şiirsel düşüncenin kendine has unsurunun hayal

olduğunu söylemiştir. Benzer şekilde Aragon'un zayıflıkları güzelliğe çeviren simya sanatını, şiirin bir özelliği olarak ifade etmesi, zihni, hayal gücü bağlamında harekete geçiren şiirsel bir söylem haline gelmiştir. Her iki tanımda da Octavio Paz'ın (1995: 124) belirttiği gibi anlam ve anlam dışılık birbirlerine eşitlenmiş ve şiirsel ifade, ifade edilemezi ifade eder hale gelmiştir.

Anlaşılmaktadır ki şiirsellik, bir anlatım biçimi yahut bir dildir. Başka bir deyişle, “tüm estetik deneyim biçimleri ile algıladığımız dünyanın dilidir; şiir ise, sözcüğün tam anlamıyla, dilin içinde kalır” (Joubert, 1993: 91). Şiirselliğin çeşitli sanatlardaki estetik tecrübeleri birbirinden farklı olsa da, temelde uzlaşılan bir özellik ön plana çıkmaktadır. Buna göre, “Bir metin, içerdiği imge oranında şiirsel olarak tanımlanır” (Joubert, 1993: 61). J.-L. Joubert'in modern şiire dair yaptığı bu açıklama bütün sanat eserlerine uygulanabilir niteliktedir, çünkü bugün artık türü ne olursa olsun-yazılı olmayı gerektirmeksizin-sanat eserlerinin tümü birer metindir. Bu bağlamda “Sanatsal imge resimde renkle, müzikte sesle, şiirde ise sözle üretilir” (Bayat, 2006: 21). Görüldüğü üzere her sanatın imge üretimine dair disiplini farklı mecralardan oluşmaktadır. Ancak ortak olan şudur ki, “sanatın en temel yöntemi, nesnenin yerine onun imgesini koymaktır” (Levinas, 2003: 61). Bu sayede çeşitli kavramlar su yüzüne çıkabilmektedir. İmgeler aynı zamanda şiirsel özü oluşturan en önemli öğelerdir (Asiltürk, 2006: 128).

Şiirsel imge, şiir dilinin araçlarından biridir. Duyular alanına girmeyen bir gerçekliği duyular alanına sokmak, yani o gerçekliği somutlaştırmak için kullanılan bir araçtır. (...) Kaldı ki şiirsel imgenin yarattığı gerçeklik, (buna resim, görüntü de diyebiliriz) yalnızca bilinç düzeyinde kalan bir gerçekliktir. Örneğin, ‘gökyüzü akıp gidiyor’ dediğimizde, dışsal gerçekliğe ters düşen bir şey söylemiş oluruz. Oysa bu söylediğimiz, şiirsel açıdan tartışma götürmez. (...) Daha açık söylemek gerekirse, şiirsel imge anlatılmayanı anlatılır kılma, yani duyu ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır (Bolat, 2012: 299-300).

Şiirsel imgeyi, “dilsel göstergelerin özel bir yapılaşma sonucunda ürettikleri şiirsel nitelikli kavramlar” olarak tanımlayan Nihat Bayat (2006: 27), şiirlerde yer alan imgelerin, metnin içinde yer alan, bir dize veya dize parçası şeklinde yapılanan dilsel birim ve bu dilsel birimin yorumlanmasından sonra oluşan kavramsal yapı olmak üzere iki boyuttan oluştuğunu söylemiştir. Demek oluyor ki, bir imgenin şiirselliği onun çok boyutlu oluşundan ileri gelmektedir. Çok boyutluluk aynı zamanda bir yorumlama sürecini de beraberinde getirmektedir.

Şiirin dizelerini okumaya başlayan okur, yorumlama işlemini başlatır ve şiirde yer almayan, ancak izleri bulunan bazı gerçeklikleri zihinsel olarak çağırmaya başlar. (...) Şiirsel imgelerin en etkileyici biçimleri, dış dünyada yer alan nesnelere ya da olguların sahip olduğu niteliklerden sıyrılıp şiire farklı nitelikler içinde yansıtılmasıyla yapılır (Bayat, 2006: 69).

Şiir hayatın içinde yer alan bir varoluş biçimidir. Hayatın içsel ve dışsal algı boyutlarının tamamı – ki bunlara duygu ve düşünceler de dahildir-şiirin kapsamına girebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, “şiir dünyanın zihinsel imgesidir” denebilir (Yavuz, 2012: 11). Şiirsellik ise şiire yakın duran imgelerden oluşan bir mertebedir. Onun farkına varabilmek için öze inmek gerekir, çünkü şiirsellikte imgeler, şiirdeki kadar aşıkardır değildir. Bu durum âdeta bir hakikat arayışıdır. Ünsal Oskay (1995: 47), Walter Benjamin'in *Estetize Edilmiş Yaşam* isimli kitabına yazdığı önsözde, “Hakikat (truth), elbetteki anlaşılabilir, anlaşılabilen bir şeydir, ama bu anlama işi poetik bir fenomendir ve yalnızca poetik düşünme yeteneği ile idrak edilebilecek bir şeydir” diyerek özü veya hakikati anlamının yolunun şiirsellikten geçtiğini belirtmiştir. Bu sebeple şiirsel olana yaklaşım, herhangi bir yapının çözümlenmesine dair kesin ve net sonuçlar elde etme beklentisinden uzaktır. Bu bakımdan örneğin, “yapısalcı yaklaşım, daha çok bir mekaniğe yakınken, sözcüğün bir şeyin duyumuna uygunluğuyla ilgilenen fenomenolojik düşünce ‘şiirsel’ niteliktedir ve farklı bir tarz taşır” (Moles, 2012: 145).

Görsel Sanatların Şiirselliği Üzerine

Sanatları işitsel, görsel vb. biçimlerde kategorize etmek, algının çeşitliliğinden ve dilsel ifade olanaklarından

kaynaklanmaktadır. Şiirselliğin bütün sanatlardaki varlığı, her sanatın kendine has anlam üretme biçiminin çözümlenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, “Ressamlar, heykeltıraşlar ve diğer sanatçılar özünde şairin kullandığından çok farklı olmayan araçlar kullanırlar. Dilleri farklı olmakla birlikte sonuçta hepsi birer dildir” (Paz, 1995: 18). Bu diller aynı zamanda ait oldukları sanatın kategorizasyonunu da belirler. Örneğin görsel sanatlardaki duygu ve düşünce yükü ve buna bağlı anlamlar görerek kavranır. “Şiirdeki şair-söz-okur üçlüsünün yerini görsel sanatlarda sanatçı-obje-seyirci üçlüsü alır. İşte bunun için şiire söz sanatı, resim ve heykele de görüntü sanatı denmektedir” (Altıok, 2004: 36).

Plastik sanatlarda şiire özgü göstergelerin maddi doğası arasında derin içerik bağlantıları ve ortaklıkları bulunur. Devinen bir anın, nesne durumuna getirilmesine aracılık eden de, plastik sanat dilleri ile şiir dilinin benzeşir oluşudur. (...) Bir resmin, heykelin ya da şiirin okunabilmesini, ancak miras alınan dilin bilinmesi sağlayabilir. Resimde boya, ışık ve diğer malzemeler, fotoğrafta var olan nesnelere görüntülenmesi, heykelde boşluk, doluluk, form, mekan bu dili oluşturur (Barutçuoğlu, 2012: 32).

İşte bu dil, şiirselliği ve görselliği eş zamanlı olarak kurar.

Metin Altıok (2004: 36), şiirdeki görselliği, insan zihninde canlanan söze yüklenmiş bir imgesel görsellik olarak açıklar. Bu bakımdan şair, okurdan şiirdeki görselliği hem canlandırmasını hem de yorumlayıp anlamasını beklemektedir. Öte yandan resim, heykel vd. görsel sanatlar izleyicisine ise, sanatçı tarafından nesnel olarak canlandırılmış görselliğin sadece yorumlanması kalmaktadır.

(...) şiirin görsel sanatlardan farklı, kendine özgü bir görselliği vardır. Bu görselliğe ‘imgesel görsellik’ diyebiliriz. Çünkü şiirin görselliği göze yönelik bir görsellik değil, insan zihninde canlanan söze yüklenmiş bir görselliktir. Ama yine de bir görselliktir sonuçta söz konusu olan. Şairin insan zihninde söz aracılığıyla canlandığı imgesel bir görselliktir. Şiirdeki görüntü nesnel değil, insan zihninde beliren

ve imgeleme görünür kılınan bir görselliktir. (...) Resim ve heykelde sanatçı görselliği madde üzerinde canlandırır ve seyircinin önüne koyar. Şair ise sözcüklere yüklediği görselliği okurun imgeleminde canlandırır. Denebilir ki şiir okurunun işi sergi izleyicisinden daha zordur. Çünkü şair okurdan şiirdeki görselliği hem canlandırmasını hem de yorumlayıp anlamasını bekler. Resim ve heykel izleyicisine ise sanatçı tarafından nesnel olarak zaten canlandırılmış olan görselliğin sadece yorumlanması kalmır. Çünkü genel olarak sanattan anlamak sanatsal bir inceliğe sahip olmayı gerektirir (Altıok, 2004: 36-37).

Sanatlar arasında çeşitli bağlamlar aracılığıyla yorumlar yapabilmek için ayrıcalıklı bir bakışa sahip olmak gerekmektedir. Örneğin, resim sanatı ile şiir sanatı arasında yakınlıklar bulan bir kişinin, her iki sanattan benzer etkilenimler alan, ince duygulu biri olması gerekir. Çünkü iki sanat da orada bulunmayan şeyleri orada varmış gibi, gerçekliğin bir belirtisiymiş gibi gösterir, oysa ikisi de aldatmaktadır, ama her ikisinin de bu aldatışı bizim hoşumuza gider (Lacoon, 1887: 1).

Aristoteles’in sanat eserindeki hoş gitmeyi temel aldığı yaklaşımı hatırlandığında, görsel sanatlardaki şiirselliğin ortaya çıkarılması da bahsi geçen hoşlanmaya açılan bir kapı olmaktadır. Görsel sanatlardaki şiirselliğe dair örnek teşkil eden yaklaşım; “her sanat, en yüksek ve en ince biçimiyle şiirseldir” diyen Andrey Tarkovski (2009: 167) ve “düşünülen ile düşünülmemenin, istenen ile istenmeyenin özdeşliğini simgeleştirebilecek bir gösterinin olduğu her yerde şiir vardır” diyen Jacques Rancière’in (2008: 124) görüşleriyle daha da belirginleşmiştir.

Siyah Beyaz Fotoğrafın Anlam Katmanları

Ortaya çıktığı dönemlerde fotoğrafta rengin bulunmaması teknik bir problematiktir. Bu durum zorunlu bir estetik dili de beraberinde getirmiştir, ancak gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye saptanması konusunda fotoğraf o dönem itibarıyla resmi tam manasıyla geride bırakamamıştır. Aksine denebilir ki, o dönemin fotoğrafına gerek biçim gerek içerik açısından yoğun bir resimsilik hakimdir.

Sartre (1967: 11), şiirin, resme yakın durduğunu söylemiştir. Bu düşünceden hareketle, resimsi fotoğraflar da şiirselliğe yakın durmuşlardır. Örneğin, Viktorya döneminin önemli fotoğrafçılarından Julia Margaret Cameron'un *Yaz Günleri* isimli fotoğrafı, diğer fotoğrafları gibi, şiirsel unsurları barındırmaktadır (Fotoğraf 1). Çünkü Cameron çalışmalarında, "İncil'den, edebiyattan ve alegorik unsurlardan ilham alır" (Hacking, 2015: 11). Partizan DiBello Birbeck, Cameron'un bitiremediği otobiyografi kitabının önsözünde, fotoğraflarını gerçekleştirirken hakikatten bir şey feda etmeden, gerçeği ve düşleneni, güzelliğe ve şiire mutlak bir adanmışlıkla birlikte bir araya getirmeye çalıştığını söylediğini belirtmiştir (Hacking, 2015: 127). Cameron bu yönüyle resimdeki romantik portre geleneğini fotoğrafa taşımıştır. Sembolik ve metaforik unsurlar, onun fotoğraflarındaki şiirselliği ön plana çıkarmıştır.

Bir fotoğrafın siyah beyaz veya resimsi oluşu, onun biçimsel katmanını temsil eder. Fotoğraf yüzeyine kaydedilen fenomen ve buna bağlı ortaya çıkan duygu durumu ise, onun içerik katmanını temsil eder. Roland Barthes bu katmanı *studium* ve *punctum* olmak üzere iki öge üzerinden tanımlamıştır. Barthes'a göre (2000: 41) fotoğrafta *studium*; bilgi ve kültürün bir sonucu olan, bilgi kitlesine gönderme yapan, biçimlere, yüzlere, hareketlere mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılmayı sağlayan, eğitim kaynaklı olduğu için ortalama duygular oluşturan nesnel unsurdur. *Studium*, analogik perspektiften edebiyattaki nesre karşılık gelebilir, çünkü nesirde de okuyucuların metin ile muhataplıkları hem anlam hem de yorum bakımından daha doğrusal bir çizgidedir. Başka bir ifadeyle, her okuyucunun nesirden anlayacağı veya yorumlayacağı düşünce birbirine benzer yapıdadır. Turan Karataş (2014: 435), gerçeklerin ifadesinde nesrin güven verici sağlamlığını vurgulayarak onu şiirden ayırmıştır. Karataş'ın gerçeklik üzerinden yaptığı nesir ve şiir ayrımı, şiirin ve şiirsel olanın gerçeklikten tamamen kopuk olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Mayakovski'nin de (1983: 13) belirttiği gibi, gerçekliğin gösterilmesinin, yansıtılmasının kendi başına şiirde yeri yoktur, şiir daha derinlerde bir amaç gütmektedir. Şiir ve şiirsel olan, gerçekliği nesirden farklı olarak imgenin düşlere yakınlığı üzerinden ifade etmektedir.



Fotoğraf 1. Julia Margaret Cameron, *Yaz günleri*, 1866.

Barthes'ın (2000: 41-57-60) tanımındaki *punctum* ise; *studiumu* ve fotoğrafa bakan kişiyi kıran, delen, ona acı veren, öznel olarak onu çeken, üzen bir ayrıntıdır. Bu açıdan fotoğrafın duygusal yanını da oluşturduğu söylenebilir. Barthes (2000: 69), *punctumun* mecaz ile kurduğu yakınlıktan de bahsetmiştir. Anlaşıldığı üzere *punctum*, imgeye ve duyguya daha yakın durmaktadır ve bu sebeple nesnel kriterler üzerinden tanımlanması pek de mümkün görünmemektedir.

Nesirdeki biçim ve içeriğin, gerçekliği daha güvenilir-bir bakıma anlaşılır-kılan özelliği, onun izleyiciye algı ve yorum bağlamında ortak veriler sunabilmesinde yatmaktadır. Şiirdeki öznel biçim, içerik, algı ve yorum durumları ise bunun tam tersidir. Bu düşünce, Barthes'ın (2000: 69) ifade ettiği, *studiumun* her zaman kodlanmış, *punctumun* ise kodlanmamış olduğu düşüncesiyle paralellik göstermektedir.

Resim sanatının şiir ile yakınlığı hatırlandığında Manuel Alvarez Bravo'nun 1932 tarihli *Landscape and Gallop* (Manzara ve Dört nala Koşu) isimli fotoğrafı, şiirselliği ile karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 2). Fotoğraftaki resim etkisi, sıklıkla rastlanan teknik açıdan gren yapısının sebep olduğu resimsilikten ileri gelmez. Bravo'nun bu fotoğrafında, resmin doğrudan kendisini içermesi açısından resim ilişkisini kurmuştur.



Fotoğraf 2. Manuel Alvarez Bravo, *The Landscape and Gallop*, 1932.

Fotoğrafta, duvara çerçevlenmiş biçimde duran, koşmakta olan bir atın resmi görülmektedir. Duvar, kaldırımla bütünleşmiştir ve büyükçe bir ağacın gölgesi duvara, resme, kaldırıma ve yola düşmüştür. Gölge, resmin içeriği ile öylesine bir uyum içindedir ki, sanki resmin devamı fotoğrafın çekildiği yerde bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, ağacın dallarının bir kısmı da resimdeki gökyüzü ile bütünleşmiştir. Duvarın sonunda ve ağacın solunda yer alan geçit ise, adeta gerçek ile hayal arasındaki ulaşımı sağlamak için oradadır. Bu yönüyle duvarın arkası, hayal dünyasının mekânıdır. Duvar ise, bir sinema perdesi gibi hayalî olanı gerçeğin içine katmaktadır. Fotoğraftaki-resimdeki de diyebiliriz-at ise şiirselliği bir kademe daha yükselten bir unsurdur. Bilindiği gibi atlar, çok eski zamanlardan beri taşımacılık alanında insanların hizmetindedir. Eyer, üzengi, gözlük, hamut gibi aksesuarlar ile atlar, bir anlamda mecburi biçimde bu yaratılış gayesini yerine getirmektedirler. Atların faydalı ve aynı zamanda

da tutsak konumları, sadece taşıma aksesuarlarından azade, dört nala yaptıkları koşu ile yıkılarak, özgürlük kavramını çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan Bravo'nun fotoğraflarındaki özgürlük fenomeni, resim-fotoğraf ilişkisi açısından imgeleşerek şiirsel bir ifadeye ve anlama kavuşmuştur.



Fotoğraf 3. Manuel Alvarez Bravo, *The Daydream*, 1931.

Jean-Claude Lemagny (2008: 108), bir fotoğrafın, bizim bakışımıza tek veya çok yönlü karşılıklar vermediğini, sadece varlığının hakikatini yansıtacak şekilde var olduğunu, bu açıdan fotoğrafın özgün gerçekliğinin, dünyanın gizemini bir metafor olarak sunmasına imkan verdiğini söylemiştir. Lemagny'nin bu düşüncesi, hakikat ve öz arayışının görünenin arkasında olması açısından imgenin önemini tekrar hatırlatmaktadır. İmgenin yoğun olarak kendini metaforlar aracılığıyla ifade ettiği şiirin ise, bilhassa görsel sanatlarda karşılığını şiirsellik ile bulduğunu vurgulamaktadır. Colette Alvarez Urbajtel (2008: 329), Diego Rivera'nın 1945 tarihli makalesinde

Bravo'nun fotoğraflarını *Photopoetry (Fotoşiir)* şiir olarak nitelediğini söylemiştir. Benzer şekilde Amanda Hopkinson (2002), Aragon, Octavio Paz, Yves Bonnefoy'un da, Bravo'nun fotoğraflarının derin ve ketum bir şiirselliğe sahip olduğuna dair çeşitli kitaplarda yazılarının olduğunu belirtmiştir Ian Jeffrey ise (2011: 162), Manuel Alvarez Bravo'nun bütün fotoğrafçılar içindeki en şiirsel olduğunu söylemiştir. Hakikatin ve özün peşinde olan Bravo'nun fotoğraflarındaki anlam arayışı bu açıdan şiire ulaşma çabasının da bir tezahürüdür. Ian Jeffrey (2011: 166), sanatçının daha çok, ruhsal durumları da içeren *görünmeyen* peşinde olduğunu, *The Daydream (Hayal)* isimli fotoğrafını örnek vererek ifade etmiştir (Fotoğraf 3). Fotoğraftaki kızın belki de bir aşka düştüğünü veya meraklı bir hâl içinde olduğunu söylemiştir.

Sanayileşme, yeniliğin de fitilini ateşleyen bir olgudur. Özellikle geleneksel üretim-tüketim ilişkilerini etkilemesi açısından toplumsal bir boyutu da bulunmaktadır. Marxist pencereden, sanayileşmenin aynı zamanda yabancılaşmayı ve makinalaşmayı beraberinde getirdiği realitesi hatırlandığında, bu konuya ait herhangi bir fotoğrafın nasıl şiirsel olabileceği merak uyandırmaktadır.

Ara Güler, 1968'te Karabük'te çektiği *Maden İşçisi* isimli fotoğraf ile bu merakı gidermiştir (Fotoğraf 4). Fotoğrafta demir çelik fabrikasına ait üç adet baca, perspektif dizisi içinde görülmektedir. Gökyüzünün kasveti, silüet halindeki bacalara uyumlu bir fon oluşturmuştur. Kompozisyonun ön kısmında ise, yolda atını ipinden tutarak yürüyen gözlüklü ve kasketli bir adam bulunmaktadır. Fotoğrafın altında verilen bilgiye göre, bu kişinin bir maden işçisi olduğu anlaşılmaktadır. Atın taşıdığı küfelerde ne olduğu açıkça görülme de, fotoğrafın çekildiği yerin Karabük ve yürüyen adamın maden işçisi olması dolayısıyla, küfelerde kömür olduğu tahmin edilebilmektedir. Buraya kadar, fotoğraftaki *studioma* değinerek, zihnin fotoğrafı bir nesir gibi algılaması sağlanmıştır. *Stadiumun* bizi ulaştıracığı anlam, sanayileşmenin karşısında hala geleneğin bulunduğu üzerine şekillenmiştir. İçerik açısından şiirselliği ortaya çıkaran *punctum* ise, maden işçisinin atın ipini kendi önünde tutuyor olmasıdır, çünkü bu tutuş atın zorla çekilmediğine işaret etmektedir. At âdeta bu zorunlu

vazifeye teslim olmuştur. Öte yandan söz konusu teslimiyet, sanayileşmeye karşı direnişin de sembolü haline gelmiştir. İşte atın içinde bulunduğu zorunlu hâl, taşıma işinin gönül rızası ile yapıldığını temsil eden ipin tutuş biçimini yani *punctumu*, sanayileşme karşısındaki geleneğin duruşunu yani *stadiumun* bizi ulaştırdığı bilgi ve anlamı, nesirden şiirselliğe dönüştürmüştür.



Fotoğraf 4. Ara Güler, *Maden İşçisi*, Karabük, 1968.

Sonuç

Görme yetisi, algının işitme, dokunma gibi tüm boyutları içinde en ayrıcalıklı olanıdır, çünkü görme, karanlık ve aydınlık gibi hem hakiki hem de metaforik anlamlarla örülmüş hayati iki durumun belirleyicisi konumundadır. Görme olmazsa karanlık, insan(lığ)ın dünyadaki mekânsal ve zihinsel aidiyetini tehlikeye sokar. Herhangi bir tehlikeden kaçmak için, o tehlikeyi görmek gerekir, kaçılan tehlikeden sığınacak alanı farkına varmak için görmek gerekir, sözün kastını kavrayıp aydınlanmak için manayı görmek gerekir...

Söz, zihin dünyasının inşa edici gücüdür. Algılarla farkına varılan hakiki dünya ve zihinle farkına varılan metafizik dünya, sanat aracılığıyla çeşitli biçimlerde ifade edilebilmektedir. Fotoğraf ile şiir, hakiki ve metafizik dünya algısı bakımından sanatlar içindeki en rafine iki sanattır. Resim ve düzyazı da bu hususta benzer özellikler taşırlar, fakat yapı ve mana bakımından daha öz oldukları için her ikisi de fotoğraf ve şiire yaklaşmamaktadırlar.

Fotoğraf sanatı, fenomenler üzerinden imge ile temasa geçerken, şiir de kelimeler üzerinden imge ile temasa geçmektedir. Buradaki en şaşırtıcı taraf, fotoğrafın fenomenolojik boyutunun imgeye ve dolayısıyla da şiire yaptığı sıçramadır. Şiir ise, tamamen zihindeki görüntüler üzerinden hareket ettiği için zaten fotoğrafın ulaşacağı fenomenolojik boyutta bulunmaktadır. Bu sebeple fotoğrafın imge ile olan bağının artması aynı zamanda onu daha şiirsel hale getirmektedir. Fotoğrafın gerçekliği saptama konusundaki acımasız, saf ve doğrudan oluşu, ondaki şiirselliğin zaman zaman ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan fotoğraftaki şiirselliği sağlayan ve bu şiirsel arayışı sonuca ulaştıran iki temel unsur önemlidir. Bunlardan ilki, fotoğrafın sunduğu siyah beyaz yani gerçek ile hayal veya rüya arasında bir algı dünyası ve diğeri de fotoğraftaki çarpıcı hisleri ve dolayısıyla imgeyi belirgin hale getiren *punctum*dur. Tecrübe edilen dünyanın algılandığı şekliyle fotoğrafık yüzeye aktarılması nesnel verileri ön plana çıkarır, fakat aynı dünyanın siyah beyaz yani algının bilinen vizyonundan farklı biçimi, nesnel verileri en başından sarsarak şiirsel algıya zemin hazırlamaktadır. Siyah beyaz yüzeydeki *punctum* ise öznel duyguları kapı araladığı için şiirselliği zirveye taşımaktadır.

Kaynakça

- Altıok, Metin. (2004). *Şiirin İlk Atlası*. İstanbul: YKY.
- Aristoteles (2007). *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi.
- Asiltürk, Cengis T. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. Ankara: Nobel.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida*. (Çev: Reha Akçakaya) İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Barutçuoğlu, Türkan. (2012). *Sanatta Şiirsel Anlatımın Heykel Örneklerinde İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı.
- Baudrillard, Jean (2005). *Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo* (Çev: Oğuz Adanır) Paris: Sens & Tonka.
- Bayat, Nihat. (2006). *Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üstündeki Etkililiği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Türkçe Öğretmenliği Programı.
- Benjamin, Walter (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam*. (Çev: Ünsal Oskay) İstanbul: Der.
- Bolat, Salih (2004). *Şiirsel İmge. Şiir Sanatı*. Bolat ve Nayır (Ed.) (2004). İstanbul: Varlık.
- Lemagny, Jean-Claude (2008). *A Sense of the Earth*, Manuel Alvarez Bravo-Photopoetry. San Francisco: Chronicle Books.
- Caudwell, Christopher (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik* (Çev: Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel.
- Doğan, Mehmet H. (1999). *Şiirde Konu ve Anlam. Şiir Sanatı*. Bolat ve Nayır (Ed.) (2004). İstanbul: Varlık.
- Jeffrey, Ian (2011). *How to Read a Photograph*. London: Thames & Hudson.
- Joubert, J-L. (1993). *Şiir Nedir*. (Çev: Ece Korkut) Ankara: Öteki.
- Geçgel, Hulusi (2007). *Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir. Hayal*. Sayı: 21/Nisan-Mayıs-Haziran.
- Hegel (1936). *Estetik*. (Çev: Suud Kemal Yetkin) İstanbul: Vakıf.
- Karataş, Turan. (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun.
- Lautréamont, Comte de (2008). *Maldoror'un Şarkıları* (Çev: Özdemir İnce) İstanbul: Kırmızı.
- Lecherbonnier, Bernard (2004). *Şiirin Doğası. Louis Aragon-Poetik Bakış*. Gülmez (Çev. ve Ed.). İstanbul: Dünya.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1887). *Laocoon: The Limits of Painting and Poetry*. (Trans: Ellen Frothingam) Boston: Robert Borthers.

Levinas, Emmanuel (2003). *Sonsuza Tanıklık*. (Çev: Medar Atıcı, Melih Başaran, Gaye Çankaya, Zeynep Direk, Erdem Gökyaran, Özkan Gözel, Cemalettin Haşimi, Umut Öksüzan, Ceylan Uslu, Hakan Yücefer) İstanbul: Metis.

Lorca, Federico Garcia (2009). *Konuşmalar*. (Çev: Suna Kılıç) İstanbul: Alef.

Mayakovski, Vladimir (1983). *Şiir Nasıl Yazılır?*. (Çev:Yurdanur Salman) İstanbul: Yaşantı.

Moles, Abraham (2012). *Belirsizin Bilimleri*, (Çev: Nuri Bilgin) İstanbul: YKY.

Paz, Octavio (1990). *Düşler Boyunca Yaratmak*, (Çev: Ahmet Cemal) İstanbul: Can.

____ (1995). *Yay ve Lir-Şiir Nedir*. (Çev: Ömer Saruhanhoğlu) İstanbul: Era.

Rancière, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev: Aziz Ufuk Kılıç) İstanbul: Versus.

Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. (Çev: Bertan Onaran) İstanbul: De.

Schopenhauer, Arthur (2010). *Güzelin Metafiziği*. (Çev: Ahmet Aydoğan) İstanbul: Say.

Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı*. (Çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay) İstanbul: Ayrıntı.

Tarkovski, Andrey (2009). *Şiirsel Sinema*. (Çev: Ebru Kılıç) İstanbul: Agora.

Thomas, Louis (1912). *Curiosités sur Baudelaire*, Paris: A.Messein.

Yavuz, Hilmi. (2012). *Şairin Zihin Tarihi*. İstanbul: Granada.

İnternet Kaynakları

Hopkinson, Amanda (2002). "Manuel Alvarez Bravo-Pioneering Mexican photographer and friend of the surrealists" <http://www.theguardian.com/news/2002/oct/22/guardianobituaries.arts>. Erişim Tarihi: 10.01.2016.

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Julia Margaret Cameron, Yaz günleri, 1866. (Sontag, 1999:18)

Fotoğraf 2. Manuel Alvarez Bravo, The Landscape and Gallop, 1932. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/48922> (Erişim Tarihi: 16.2.2017)

Fotoğraf 3. Manuel Alvarez Bravo, The Daydream, 1931. (Lemagny, 2008:63)

Fotoğraf 4. Ara Güler, Maden İşçisi, Karabük, 1968. <http://www.fotograf.net/araguler/klasikler/77.htm> (Erişim Tarihi: 16.2.2017)

Anadolu Havlı Yer Yaygılarının Yapısal Açıdan Dünyadaki Benzerleriyle Birlikte İncelenmesi ve Bir Sınıflandırma Önerisi

Sedef ACAR*, Ecem TOSUN**

Özet

Günümüzde yer yaygısı olarak kullanılan dokumaların önemli bir kısmı, atkı ve çözgü sistemine atkı yönünde ilave edilen üçüncü bir iplik sistemiyle elde edilen havlı yüzey görüntüsünden dolayı havlı zemin tekstilleri olarak tanımlanabilir. En bilinen ürün grubu halılardır. Genellikle çözgü ve atkı olmak üzere iki iplik sistemiyle dokunan ve sonra taranarak havlandırılan tekstillerle görüntülerindeki benzerlik nedeniyle karıştırılmaktadırlar. Farklı coğrafyalarda kullanılan yapısal hav tipleri incelenip Anadolu havlı tekstillerinin durumuna bakıldığında, halı dışında kalan havlı ürünlerin uluslararası yayınlarda yeterince yer almadığı görülmektedir. Anadolu havlı zemin tekstillerinin hav tiplerinin çeşitli sınıflandırma yöntemlerindeki yerini belirlemek için ulusal ve uluslararası literatür araştırılmıştır. Anadolu'da üretilenleri de kapsayan farklı bir sınıflandırma yapılmış, hav üretim tekniğini tanımlayabilecek İngilizce ve Türkçe terimler karşılaştırılarak yeni sınıflandırmada konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Hav Tipleri, Düğümlü İlme, Çekmeli Atkı Dolama, Çubuklu İlme Dolama, Tülü, Filikli, Halı.

Structural Examination of Anatolian Pile Rugs with Their World Wide Comparables and a Suggestion to Classify Them

Abstract

Pile textiles consist of piles obtained by a third yarn system added to the weft and warp system in the direction of the weft. Carpets are the most known groups of product. They are usually complicated due to the similarity in the textured images of the warp and weft, which are plainly woven with two yarn systems and then they are being combed. When structural pile types used in different geographies are examined and the situation of Anatolian pile textiles are examined, it is seen that pile products except for carpets are not found much in international publications. The national and international literature is searched to determine the location of Anatolian pile ground textiles in various classification methods of pile types. A different classification including those produced in Anatolia was made, by comparing Turkish and English terms to define pile product technique, and intended to be placed in a new classification.

Keywords: Pile types, Knotted Pile, Slip-Loop, Extra Weft Loop, Tulu, Filikli, Carpet.

* Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir. E-posta: sedef.acar@deu.edu.tr

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir. E-posta: ecemtosun@gmail.com

Giriş

Avrupa'nın bir kısmı, Kuzey Afrika ve özellikle Asya'nın çalışma formu olan, çok yönlü ve kullanışlı havlı tekstillerin, çok az ev eşyası kullanan kapalı toplumların soğuktan korunma ve izolasyon gibi ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirdiği düşünülmektedir (Wertime, 1998: 86). Anadolu'da, bugüne kadar yapılan arkeolojik kazılarda insanlık tarihinin en eski kumaşları elde edilmiştir. Karaca boynuzundan şekillendirilmiş orak sapı üzerine sarılı halde Çayönü'nde bulunan M.Ö. 6650-6350 arasına tarihlenen kumaş ve (Özdoğan, 1999: 35-63) Çatalhöyük'te bulunan M.Ö. 6500'lere tarihlenen en eski kumaş buluntuları (Albers, 1975: 55), (Mellaart, 2003: 171) düz dokumalardır. Havlı tekstillerin düz dokuma tekniğine eklenen ilave bir iplik sistemiyle oluşturulması nedeniyle düz dokumalardan geliştirildiği tahmin edilmektedir.

Tekstile dayalı bu tür teknikler insanoğlunun yaşam süreciyle birlikte var olmuş ve toplumların kendine has kültürüyle birlikte gelişmiş ve dönüşmüştür. Bu nedenle dünya üzerindeki benzer yapısal hav tiplerinin ve bunlarla üretilen tekstillerin farklı coğrafyalarda uygulanmış olmasına rağmen üretildikleri kültürlere özgü isimler almış olması doğaldır.

Havlı dokumaların en yaygın kullanım alanı bulanı halılardır. Üretim alanları, desen özellikleri ve kültürel izlerini inceleyen çeşitli araştırmacılar, dünyada Türk halısı kavramını ortaya koyan ilk örneklerin Sibiryaya ve Orta Asya coğrafyasında yaşayan göçebe Türk boyları tarafından dokunmuş olabileceğini dile getirmiştir (Aslanapa, 1987: 9; Ögel, 1962: 61-69; Ögel, 1978: 145-147; Diyarbakirli, 1984: 45; Tekçe, 1993: 213; Erdmann, 1960; Rasonyi, 1971: 621-622; Deniz, 2000: 8; Görgünay, 1977: 161). Dolayısıyla 'halı' terimi teknik, desen, kültürel öğeler, yayıldığı coğrafya ve ilk üreticileri açısından bakıldığında belirli nitelikleri olan bir havlı dokuma türünün özel adıdır.

Sahip oldukları halıcılık mirası nedeniyle Anadolu halıları tüm dünyada adıyla, düğüm ve desen özellikleriyle ayırt edilmektedir. Fakat dünyanın çeşitli coğrafyalarıyla birlikte Türkiye'de halıya benzer görünümler ortaya koyan başka dokuma türleri de mevcuttur. Farklı hav tiplerine

sahip bu tekstiller sıklıkla geleneksel anlamdaki halılarla ve birbiriyle karıştırılmakta, dolayısıyla literatürde isimlendirme problemleri ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada, yapılan sınıflandırma örnekleri incelendikten sonra, halıcılık mirasından dolayı Anadolu'yu merkeze alarak tüm coğrafyalarda üretilen havlı dokumaların teknik detaylarının incelenmesi ve hav tiplerine göre gruplandırılmasıyla, dünya üzerinde üretilen çok sayıda örneğin ortak bir dil, söz dağarcığı çerçevesinde konumlandırılması hedeflenmektedir. Ayrıca, tüm havlı tekstillerin belirleyici niteliklerinin sistematik bakış açısıyla ele alınmasıyla karışıklıkların önüne geçileceği düşünülmektedir

Hav Tiplerini Sınıflandırma ve İsimlendirme Önerisi

Hav içeren, dolayısıyla post görüntüsüne sahip tekstillerin ilk çizimlerine Çatalhöyük'te de rastlanmıştır. Burada bulunan duvar resimleri, M.Ö. 4. milenyumun sonlarına tarihlenmiştir. Fakat bu çizimlerin doğal hayvan postu mu ya da insan üretimi havlı dokuma mı olduğunu tahmin etmek mümkün değildir. M.Ö. 1400'lere tarihlenen havlı tekstillerin en erken somut örnekleri ise Mısır'da Kha'nın mezarında bulunmuştur (Hirsch, 2015: 7-8; Herald, 2012: 15). Bu tür dokumalar, düz dokumaların taranarak tüylenmesinden farklı olarak yapısal havlara sahiptir; çözümlü ve atkının dışında üçüncü bir iplik sistemini içerir (Öztürk, 2007: 58; Emery, 1994: 221). Görsel açıdan benzer görüne de havlı dokumalar üretim yöntemlerinden kaynaklanan yapısal farklılıklar ortaya koyar. Farklılıklar sözü edilen üçüncü ipliğin çekilmesi, sarılması ya da düğümlenmesini içeren yöntemlerle sağlanmaktadır (Deniz, 2000: 48; Wertime, 1998: 86).

Üçüncü bir iplik ilavesiyle yapısal hav kazandırılan yaygılar görsel benzerliği nedeniyle taranarak hav kazandırılan tekstillerle sıklıkla karıştırılmaktadır. Balkanlar'da üretilen 'velense' ve Doğu Anadolu'da üretilen 'Siirt dokumaları', yün veya tiftikle yapılan düz dokuma yaygılardan bazılarıdır (Anmaç, 1998: 19). Bu tür dokumaların düz dokuma olduğu ve sonradan taranarak havlandırıldığı dikkate alınması gereken bir durumdur (Wertime, 1998: 89).

Türkiye’den ve dünyadan çeşitli araştırmacıların yayınları incelendiğinde hav tiplerinin genellikle iki veya üç başlık altında ele alındığı tespit edilmiştir (Görgünay, 2005:16; Emery, 1994: 223-224; Mallet, 1998: 28-60; Wertime, 1998: 86). Wertime’in (1998: 86) daha kapsayıcı olduğu düşünülen ‘knotted pile’, ‘extra-weft loop’, ‘slip-loop’ başlıklı İngilizce sınıflandırması, Emery’nin (1994: 223-224) benzer sınıflandırması ve Görgünay’ın (2005: 16) ‘düğüm’ ve ‘dolama tekniği’ başlıklı sınıflandırması göz önünde tutularak iki ana başlık altında toplanacak benzer bir sınıflandırmaya gidilmesi uygun bulunmuştur. Bu başlıklar dikkate alınarak aşağıdaki sınıflandırma yapılmıştır:

- 1- Düğümlü hav (Knotted pile)
- 2- Dolama hav (Wrapping technique)
- 3- Çekmeli atkı dolama (Extra weft loop)
- 4- Çubuklu ilmek dolama (Slip loop)

‘Düğümlü’ hav tipi (knotted pile), dünyada yaygın olarak araştırılıp bilindiği için literatürde İngilizce/Türkçe karşılıklarında sorun yaşanmamaktadır. Fakat Görgünay’ın (2005: 16) Türkçe’de ‘dolama tekniği’ (wrapping technique) olarak tanımladığı hav tiplerinin İngilizce literatürde birden fazla açılımı bulunmaktadır.

Wertime, (1998: 90) ve Emery (1994: 223-224), başka coğrafyalarda da görülen bu iki hav tipinden söz ederken, Anadolu’da ‘çekili tülü’de de kullanılan teknik için ‘extra weft loop’ ve ‘çultar’da kullanılan için de ‘slip loop’ terimlerini kullanmıştır. Görgünay’ın ‘dolama tekniği’ tanımlamasına da gönderme yapılarak ve İngilizce karşılıkları da dikkate alınarak ‘çekili tülü’ tekniği için ‘çekmeli atkı dolama’ (extra weft loop) ve ‘çultar’ tekniği için ‘çubuklu ilmek dolama’ (slip loop) denilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür (Acar ve Tosun: 2016: 115).

Düğümlü Hav (Knotted Pile)

İngilizce’de ‘knotted pile’ olarak bilinen hav tipi, Anadolu’da ‘düğüm’, ‘ilme’ (Aslanapa ve Durul, 1973:12), (Öztürk, 2007: 60) veya ‘ilmik’ (Özbel, 1949: 5-8; Öz-

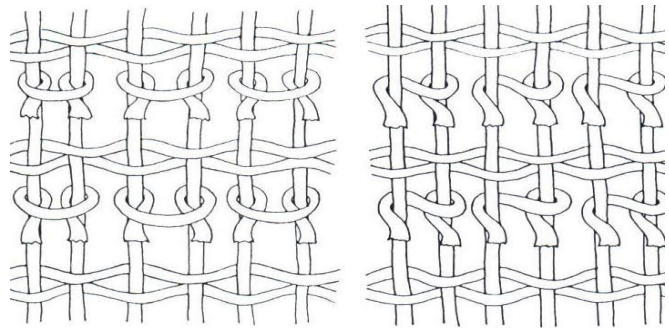
türk, 2011:96’dan; Görgünay, 2005: 16) isimleriyle anılmaktadır.

Dünya halı mirasının önemli bir bölümünü oluşturan Anadolu halıcılığının temel tekniğini de içermesi nedeniyle en çok bilinen hav tipidir. Düğüm hav tipinin en yaygın kullanılan alt tipleri ‘Türk’ ve ‘İran’ düğümleridir. “İki alt düğüm tipinin ismi de özel bir coğrafik orijini tanımlamasına rağmen her ikisi de İslam dünyasında kullanılan düğümlerdir” (Harris, 2010: 29). Dünyada genel olarak ‘Gördes düğümü’ olarak bilinen ‘Türk düğümü’ farklı isimlerle de anılmaktadır.

Düğüm çeşitlerini uygulandıkları bölgelere göre isimlendirme eğilimi vardır. ‘Gördes’ ve ‘İzmir (Smyrna) düğümü’, ‘Türk düğümü’ ya da ‘simetrik düğüm’ aynı düğüm yapısını işaret eder. Gördes halı dokuma merkezidir, İzmir ise uzun tarihinin en başından beri önemli bir ticaret merkezidir. Büyük olasılıkla Gördes’te dokunan halılar İzmir Limanı’ndan uzak ülkelere gönderildiği için ‘Türk düğümü’ hem ‘Gördes’ hem de ‘İzmir (Smyrna) düğümü’ olarak bilinmektedir (Emery, 1994: 227).

Bu düğüm ‘hekim’, ‘kapalı’ ve ‘çift bağlama’ gibi adlarla da anılır (Öztürk, 2007: 61).

İran düğümü ise “günümüzdeki adı Sanandaj olan ve Batı İran’da yer alan ‘senneh’ adlı bölgenin adıyla da bilinir” (Mallett, 1998: 32). Ayrıca, ‘Pers’, ‘sehna’, ‘sine’, ‘açık’ düğüm olarak adlandırıldığı gibi, “‘tek bağlama’ ya da son yıllarda yabancı kaynaklarda ‘asimetrik düğüm’ olarak da adlandırılır” (Resim 1), (Anmaç ve Karavar, 2000: 168).



Resim 1. Türk düğümü (soldaki), İran Düğümü (sağdaki)

Anadolu’da simetrik düğümle üretilen, halıdan daha kaba görümlü özel dokumalar da mevcuttur. Bu tür dokumaların havları, halı gibi eğrilmiş iplikle veya doğrudan yün tutamları kullanılarak üretilmektedir. Örneğin “‘hopan’, ‘kebe’, ‘haba’ eğrilmiş iplikle dokunmaktadır” (Görgünay, 2005: 10-11). “Karapınar tül-üleri de eğrilmiş iplik kullanıldığı için tülülerden ayrılmakta ve ‘Karapınar ilme tülü’ adıyla bilinmektedir” (Wertime, 1998: 93). Batı Anadolu’da hav yüksekliği 11.5 cm.’ye kadar çıkabilen, havlar arasında 9 cm. civarında kilim tekniğiyle desenlendirilmiş zemin dokumaları olan ‘yüncü halıları’ da bu grupta yer almaktadır (Wertime,1998:97).

Havlarında doğrudan yün tutamı kullanılan diğer tekstillerin “halının ilk evresi olduğu” (Wertime, 1998: 86; Erdmann, 1957, Milhofer, 1976, Görgünay, 2005: 36’dan) yönünde görüşler bulunmaktadır. Bu tekstilleri halıdan ayıran diğer önemli özellik, eğirme işlemi yapılmadığı için hav yüksekliğinin yün tutamlarının uzunluğuyla belirlenmiş olmasıdır. En bilinen örnekleri bölgelere ve yapısal özelliklerine göre Anadolu’da ‘tülü’, ‘geve’, ‘tülüce’, ‘hırsek’, ‘filikli’, ‘flik’ adını almaktadırlar (Görgünay, 2005: 11), (Resim 2a, 2b).



Resim 2. a) Tülü/geve/hırsek (Bitlis-Adilcevaz, 1985).



Resim 2. b) Çizgili filikli (Balıkesir, 1996)

Tülü, yünden ve tiftikten dokunan uzun havlı (tüylü) halıdır. Uzun tüylü halı veya dokuma yaygı olarak, ülkemizin bazı yörelerinde ‘filikli’ veya ‘köpen’ olarak ta adlandırılan türleri de vardır. Atkı ve çözgü iplikleri yün,

ilme iplikleri ise tiftik olan tülüler tiftiğin etkisiyle yumuşak ve parlak görünüme sahiptirler. Genelde yer yaygısı ve sedir üzerinde kullanılır (Öztürk, 2007: 60).

Renklendirilmiş yün tutamlarıyla ve simetrik düğümle dokunan başka bir örnek, Doğu Anadolu’da ‘Kürt halısı’ (Kurdish rug) adıyla anılan dokumalardır (Wertime, 1998: 94). Eğilmemiş yün tutamıyla dokunan havlı tekstillerin benzerlerine Kırgızistan, Özbekistan, Afganistan ve Bulgaristan gibi geniş bir coğrafyada rastlanmaktadır. Bu bölgelerdeki Arapların dokuduklarına ‘julkhry’ adı verilmiştir (Wertime, 1998: 95). Bulgaristan’da dokunan benzer dokumalara ise ‘guber’ denilmektedir (Eroğlu, 2016: 48).

‘İzlanda düğümü’ eğilmemiş yün demetleri kullanılması nedeniyle tülülere benzer görünüme sahiptir. Fakat düğümün yapılaş şekli Türk ya da İran düğümünden farklılık gösterir (Resim 3). Tekstilin zemin yapısı dimi örgüdür. “Hav atkılarının bir ucu zeminle birlikte dokunurken diğer ucu tek çözgü üzerine sarılarak düğüm oluşturulur” (Priest-Dorman, 2000: 8).



Resim 3. İzlanda düğümü örnekleri.



Resim 4. Norveç’te atölye çalışmasında üretilen bir ‘varafeldur’ örneği.

İzlanda dilinde ‘röggvarfeldur’, ‘vararfeldur’, ‘varafeldur’ gibi isimler alan havlı pelerinler kullanılmıştır (Resim 4). İlk kanıtları Ortaçağ’a ait olan İzlanda düğümüne sahip bu pelerinler tek parça olarak çözgü ağırlıklı tezgahlarda dokunmuştur. Norveç’te Osteroy Museum’da tekstil uzmanı olan Juul’a (Kasım, 2013) göre,

Norveç’in Viking dönemindeki *rya* tekstilleriyle bağlantısı vardır. Yaklaşık 1000 yıl önce İzlanda’dan Norveç’e bir gemi dolusu ‘vararfeldur’ getirilmiş ve zamanın kralı Harald Grafell tarafından giyildiği için halkın yoğun ilgisi olmuştur. İzlanda’dan ithalat uzun süre devam etmiştir. Kralın adıyla bağlantılı olarak Norveç halkı bu tekstillere *grafell* adını vermiştir. Bu kelime aynı zamanda gri yün anlamına da gelmektedir.

Dorman (2001: 8), isimleri daha farklı kullanmış ve bu tekstilleri hav sıklığına göre üç kalitede sınıflandırmıştır. Ortaçağ’da düşük kalitedekilere ‘vaðmál’, Norveç’e ihraç edilen ve standart olanlarına ‘vararfeldur’, orta ve en kalitelilere ‘hafnarfeldur’ adı verildiğini belirtmiştir.

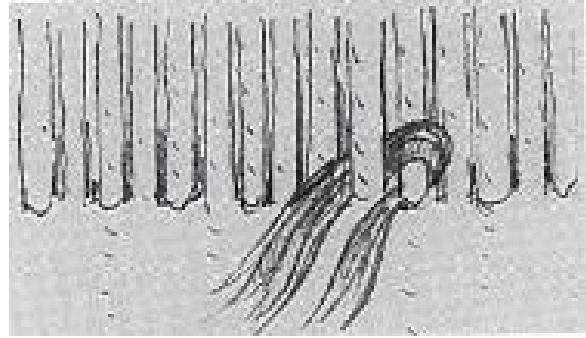
İran’da ‘gabbeh’ veya ‘gabba’ gibi isimler verilen bir grup tekstil de genellikle eğrilmiş iplikle düğüm hav tekniğiyle üretilmektedir (Resim 5). “İran’ın en büyük Türkmen toplulukları Kaşkaylar, Afşarlar, Halaçlar, Türkmenler, Salur ve Şahsevenler aracılığıyla tülüye benzer ‘gabbeh’ dokumalarının üretimini İran’da günümüzde de sürdürüldüğü görülmektedir” (Acar ve Tosun: 2016; 115). “‘Gabbeh halıları’ güneybatı İran’da dokunmaktadır. ‘Gabbeh’ sözcüğü dilimizde kaba sözcüğünün karşılığıdır. Gabbeh halıları göçebelerin kullandığı, taşınabilir dikey tezgahlarda dokunmuştur. Bu halılarda Türk düğümü ve İran düğümü birlikte kullanıldığı için hiç bir sınıfa dahil edilmemektedir” (Aslan, 1998: 44-53).



Resim 5. Gabbeh Örneği

Çeşitli coğrafyalarda eğrilmiş iplikle üretilen farklı alt düğüm tipleri de bulunmaktadır. Anadolu’da ‘hekim düğümü’, İran ‘da türetilmiş ‘jufti düğümü’, Azerbaycan’da ‘Lulubafı düğümü’, Fas’ta ‘Berber düğümü’, İspanya’da ve İzlanda’da ülkelerinin adıyla anılan düğümler daha az bilinen alt tiplerdir.

Anadolu’da uygulanan ‘hekim düğümü’, ‘tek düğüm’ (İran düğümü) gibi tek çözgü üzerine düğümlenir (Resim 6). İran halıları gibi, kıvrık hatlı desenlerin dokunmasına elverişlidir. Düğüm yapısı basit olduğundan çabuk üretim sağlanır. Günümüzde Isparta halılarında uygulanmaktadır. Bu nedenle de ‘Isparta düğümü’ diye de bilinir (Deniz, 2000: 73).



Resim 6. Hekim Düğümü.

“‘Jufti düğümü’ iki çözgü teli üzerine yapılan İran düğümünden farklı olarak dört veya daha fazla çözgü üzerine düğümlenen bir yapıya sahiptir” (Anmaç, Karavar, 2000: 168). Bu düğüm genellikle asimetric üretilse de, ‘Türk düğümü’ne benzeyen fakat dört çözgü üzerine yerleştirilen simetric jufti düğüm örnekleri de mevcuttur.

Dokumacılar bu düğümü genellikle işlerini hızlandırmak için desenlerin geniş tek renkli alanlarında kullanır. Detaylı desenlerin olduğu kısımlarda ‘simetric jufti düğümü’ dönerler (Resim 7a-b). Bazı örneklerde farklı boyutlarda düğüm kombinasyonları renk efektleri için kullanılır. Altı çözgülu Jufti düğüm örneğinde (Resim 7c) renklerin akıllıca yerleşimi sağlanmıştır (Mallet, 1998: 38).



Resim 7. a) Asimetrik, b) simetrik, c) 6 çözümlü çift düğümleri.

Paşayeva (2003: 78), 'Azerbaycan Halı Sanatı Tarihine Bir Bakış' başlıklı makalesinde halı dokumacılığında *Farsbaf* ve simetrik *Türkbaf* olmak üzere iki tür düğüm olduğunu dile getirmiş ve Latif Kerimov'a atfen, daha basit olan asimetrik düğümün önce yaratıldığını, dokuma tekniğinin gelişmesi sonucu meydana gelen simetrik düğümün ise daha yüksek aşamada oluştuğunu, bu iki düğüm türünden başka dokumacılar arasında 'lulubafı' denilen ayrı bir düğüm şeklinin de var olduğunu söylemiştir. Diğer iki düğüm şeklinden farklı olarak bu asimetrik düğümün dört çözümlü ipliğini kapsadığını ve bu düğümle dokunan halıların daha kaba ve kalın olduğunu, halk arasında bu halılara 'ayıbalası' denildiğini iletmiştir" (Kerimov, 1988: 155).

Paşayeva (2003: 78), halı araştırmacısı Aliyeva'nın (1998: 9) "halı dokumacılığının daha erken dönemlerinde yaratıldığına inandığı bu düğümün isminin, M.Ö. 2000'li yıllarda Güney Azerbaycan'da yaşamış eski 'lullubeyler' tayfasının ismi ile bağlantılı olduğunu düşündüğünü" iletmiştir.

'Berber düğümü' günümüzde kullanımı azalan düğüm tiplerinden birisidir (Resim 8). Oldukça sağlam fakat karmaşık olan 'berber düğümü', Fas'ta üretilen ve dünyada 'Moroccan Carpets'ya da Beni 'Quarain Carpets' adıyla tanınan Fas halılarının sadece % 10'unda kullanılmaktadır. Geçmiş M.Ö. II. milenyumda dayandırılan bu halıların % 90'ı Gördes düğümüyle üretilmektedir (Barbatti, 2008: 16).

Beni Quarain adı Fas'ta Atlas Dağları'nda yaşayan 17 farklı Berber kabilesi için kullanılmaktadır. Bu halıları dokuyanlar kötü gözleri uzaklaştırmak için nazarlık işlevi gören basit sembolik desenler kullanmaktadır. Halılar, sofistike ve basit görünümleri nedeniyle tanınmış iç mekan tasarımcıları tarafından sıklıkla tercih edilmektedir (nazmiyalantiquerugs, 2017)



Resim 8. Berber düğümü ve bu düğümle dokunmuş örnek.

"İspanyol ilmeği" ya da düğümü, sadece İspanyol halılarına özgü bir düğüm tekniğidir (Resim 9), (Resim 10 a-b). Düğümün diğer bir adı da 'Tek Çözümlü (Single Warp Knot)' düğümüdür" (Harris, 2010: 29-30). "Bu düğüm çözümlü üzerine farklı yollarla düğümlenebilir. Bazı arkeolojik kazılarda çözümlünün etrafında iki kere dönülerek yapılan düğümler bulunmuştur. 'Avrupa düğümü' olarak da bilinir" (Yetkin, 1982:119-123).



Resim 9. İspanyol düğümünün şematik gösterimi.



Resim 10. a) 'Spanish Alcaraz carpet'ın bulunan bir parçası, 16. yüzyıl ; b) 1920'lerden bir örnek

Dolama Hav (Wrapping technique)

Tüm hav tiplerinde çözümler ve zemin atkılarının dışında havların oluşumunu sağlayan üçüncü iplik sistemi mevcuttur. Dolama havlarda, düğüm hav tipinden farklı olarak havı oluşturmak için belirlenen uzunlukta bir iplik yerine devamlı uzunlukta bir iplik kullanılmaktadır. Devam eden ipliklerin dolanarak hav oluşturmasından sonraki aşamada

havlar isteğe bağlı olarak halka şeklinde bırakılır ya da kesilebilir.

Çekmeli Atkı Dolama (Extra Weft Loop)

Zemin atkısına ilave olarak atılan devamlı uzunluktaki atkı parmaklar ya da bir tığ yardımıyla çözümlere sarılmadan çekilerek yükseltilir (Resim 11). Bu tekniğin Anadolu'daki örnekleri Karapınar çevresinde üretilmektedir (Resim 12). Halk arasında 'halı' adıyla da anılan (Wertime, 1998: 89) ve çekme işleminden dolayı 'çekmeli veya çekili tülü'ler olarak bilinen bu tekstillerin yakın zamanda üretiminin durduğu ve sadece özel siparişe gerçekleştirildiği belirtilmektedir (Atan ve Sarı, 2015). Çekili tülülerde "ilmeler kesilmeden halka şeklinde bırakılmaktadır" (Görgünay, 2005: 19). Aslan (1998: 44-53), bu tekstillere 'çeki tülüsü' de denildiğini belirtmiş ara atkı sayısının, hav yüksekliklerinin fazla oluşu ve hav uçlarının kapalı oluşu nedeniyle düğümlü halı yüzeyinden farklı görüldüğünü ifade etmiştir.



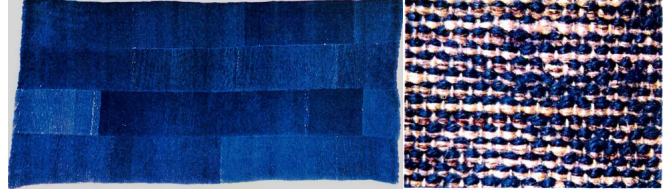
Resim 11. Çekmeli atkı dolamanın yapım süreci ve dokuma örnekleri.



Resim 12. Karapınar çekili tülü örneği.

Uzak Doğu'da Tibet bölgesinde farklı hav tipleriyle üretimler yapılmaktadır. 'Tibetan Sleeping Rug', 'çekmeli atkı dolama' tekniğiyle üretilen özel bir tekstil örneğidir. Dar ende dokunurlar. Kısa havlar arasındaki atkı yüzü bezayağı olan zemin dokumanın mesafesi kısadır. Bu yüz-

den sık görünümlüdür. Yünler dokumadan önce boyanırlar bu nedenle dalgalı renklere (abra) sahiptir. Dar parçalar sonradan birbirine dikilir (Wertimes, 1998: 89).



Resim 13. Dar dokumaların birleştirildiği örnek ve arka tarafı. Wright koleksiyonu.

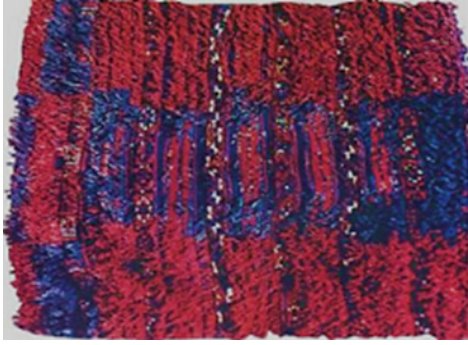
Çubuklu İlmek Dolama (Slip Loop)

'Çubuklu ilmek dolama' hav tipinde bir ölçü çubuğu kullanılmaktadır. Çubuk atkı yönünde çözümlere dik açıyla yerleştirilerek üzerine çözümlerle birlikte simetrik düğüme benzer şekilde iplik sarılmaktadır (Resim 14). Bu hav tipine sahip tekstiller Anadolu'da, Asya'da Tibet bölgesi ve Afganistan'da üretilmektedir.



Resim 14. Çubuklu ilmek dolama örnekleri.

Anadolu’da Kırklareli, Lüleburgaz, Balıkesir ve Çanakkale’de üretilen ‘çubuklu ilmek dolama’ hav tipine sahip yaygılara ‘çultar’ adı verilmektedir. ‘Çultar’lar eşine az rastlanan örneklerdir (Resim 15). Çultar dokumalarda aynı yaygı üzerinde simetrik düğüm ve ‘çubuklu ilmek dolama’ hav tipi dönüşümlü olarak işlenir. Görgünay’ın (2005: 16-17) açıklamasına göre; “dokuyucu isteğine göre birkaç sıra (takriben 25-30 cm.) eğrilip bükülmüş iplikten çultar dokuma yapar, sonra 15-20 cm. veya daha fazla halı dokur. Halı bölümünde desenler işler. Saçaklı çultar dokuması ile halı, dönüşümlü olarak yaygı boyunca birbirini takip eder”.



Resim 15. Çultar örneği.

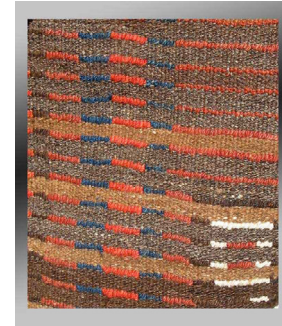
Genellikle keçi ve yak tüyleriyle üretilen ‘Tibetan rug’ (Resim 16) ve Afganistan’da üretilen ‘Pashtun’ (Pashtun sleeping rug) adlı yaygılar bu tipin önemli örneklerindedir (Wertime, 1998: 90). Zemin dokuması çözgü yüzlü bezayağı olan Tibetan rug tekstillerin hav yükseliği 2 cm, havlar arası mesafe 1.3 cm dir.



Resim 16. 19. veya 20. yüzyıldan Tibetan Rug Örneği. Robert P. Piccus Koleksiyonu.

Zemin dokuması atkı yüzlü bezayağı ile yapılan ‘Pashtun Rug’ Afganistan’ın Pashtun adıyla bilinen yerli halkına özgüdür (Resim 17).

Gezilerinden elde ettiği bilgiler ve görsellerle Orta Asya ve Orta Doğu yaygılarıyla ilgili yayınlara katkılar sağlayan Amerikalı yazar ve gezgin Thomas Cole sözü geçen tekstiller konusunda sayılı uzmanlardan birisidir. Kendisi ile gerçekleştirilen yazışmalı röportajda Cole, 1978 yılından beri bazı dönemlerde Afganistan’da yaşadığını ve araştırmalar yaptığını belirtmiş, halı ticareti ile uğraşırken elinden çok az sayıda Pashtun geçtiğini iletmiştir. En son 1997 yılında gittiği Afganistan’da eğer bir pashtun bulunmuş olsaydı onun mutlaka kendi elinden geçmiş olacağını belirterek, bu tekstillerin artık üretilmediğine vurgu yapmıştır (Thomas Cole, 2016).



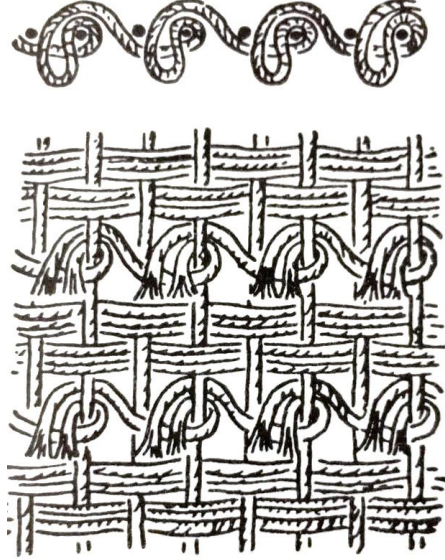
Resim 17. 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başından kaldığı tahmin edilen Pashtun ve detayı, Doğu Afganistan.

1984 yılında Tibet'in dünyaya açılmasıyla keşfedilen "çubuklu ilmek dolama" tekniğine sahip diğer bir havlı tekstil grubu 'Wangden'dokumalarıdır (Resim 18). "Ters tarafından bakıldığında çözgü yüzlü bezyağı zemin örgüsüne sahip olduğu görülen bu tekstiller yerel halkın belirttiğine göre Tibet'te dokunan diğer düğümlü havlı tekstillerin öncü tipidir" (Smith, 2000).



Resim 18. Wangden dokuma örnekleri.

'Çubuklu ilmek dolama' tekniğinin alt gruplarından bir diğerinde ise hav atkısı çekme çubuklarına asimetrik bir sistemle sarılır. Oluşan ilmeğin adı 'noppen'dir (Resim 18). "Çubuklar çekilince noppen havları ortalarından kesilmekte ve düğümlü halıların havına benzer bir görüntü oluşmaktadır" (Tekçe, 1993: 32-33).



Resim 19. Noppen dokuma tekniğinin çizimi.

Kuzey Avrupa coğrafyasında düğümlü ve dolama hav tiplerinin ve bunların alt tiplerinin her birinin kullanılabildiği tekstil örneklerine de rastlanmaktadır. İskandinav ülkelerinden İsveç, Norveç'te 'Rya', 'Ryer' ve Finlandiya'da 'Ryijy' gibi isimlerle anılan havlı tekstiller Ortaçağ'ın sonlarına ya da Rönesans'ın başından beri üretilmiş ve 18. yüzyılda altın çağını yaşamıştır (Resim 20). Akdeniz coğrafyasıyla buluşan Vikingler'in bu dokuma tekniğini Kuzey Avrupa'ya taşıdıkları tahmin edilmektedir. Ryijy'ler Finlandiya tekstil geleneğinin en önemli temsilcileridir (Sopanen ve Willberg: 2008). Öncelikle tekne zeminlerini kaplamak ve yatakları örtmek için kullanılan bu tekstiller sonraki dönemlerde ev izolasyonunda ve kilise mihraplarında kullanılmıştır (Royer, 1977: 14). Sözü edilen tekstillerde 'çekmeli atkı dolama' hav tekniği kullanılması yanında, 'çubuklu ilmek dolama' ve 'düğüm' hav tekniğinin iki önemli ögesi 'Gördes' ve 'Pers' düğümleri ve az da olsa 'İzlanda düğümü' kullanılmıştır (Eldin ve Lundberg, 1991: 12; Aslan, 1998; robbielafleur, 2013). Royer ve Geijer'e göre ise, bu tekstillerde en temel hav tipi, düğümlü hav tekniği içinde yer alan 'Gördes düğümü'dür (Royer, 1977: 14; Geijer, 1963: 79-87; Matthews, 1978: 1).

Norveç, İsveç ve Finlandiya'da bu tür tekstillerin üretiminin yaşatılmasına yönelik eğitim projeleri devam etmektedir (norwegiantextileletter, 2017).



Resim 20. Finlandiya'dan ryijy örneği
(Impi Sotavalta, The Hunter, 1926).

Sonuç

Havlı tekstil geleneğinin günümüzde yaşayan örnekleri ve elde edilen buluntular değerlendirildiğinde Orta Asya, Orta Doğu, Anadolu, Kuzey Afrika, Kuzey Avrupa, İzlanda, İspanya gibi geniş bir coğrafyada üretildikleri görülmüştür.

Göç yolları, eski halı buluntuları ve yerleşmiş halı geleneği açısından değerlendirildiğinde Anadolu'nun bu tekstiller için önemli bir merkez olduğu açıktır. Böylesine önem taşıyan Anadolu havlı dokumalarının halı geleneği haricinde uluslararası alanda iyi tanınmadığı ve bunların dünya üzerinde üretilen benzerleri arasındaki konumunun açık şekilde tanımlanmadığı görülmüştür.

Üretim yöntemlerine odaklı yapılan sınıflandırmaların kapsayıcı olmaması ya da yerel ölççeklerle sınırlandırılmasının, yeterince alan araştırması yapılmaması ve dillere dayalı iletişim sorunlarına dayandığı düşünülmektedir. Ulaşılan ulusal ve uluslararası yazılı kaynakların incelenmesi sonucu Anadolu'da ve Dünya'da ortaya konulan hav üretim yöntemlerinin tamamını içine alan bir sınıflandırılma çalışması yapılmaya çalışılmıştır. Bu sayede dünya üzerinde üretilen örneklerin teknik açıdan daha iyi tanınması ve Anadolu havlı yer yaygılarının ortak bir dil, söz dağarcığı çerçevesinde konumlandırılması hedeflenmiştir.

Anadolu'da görsel ve yapısal açıdan benzeyen havlı yer yaygıları, doğrudan üretim tekniğine gönderme yapmayan yerel isimlerle anılmaktadır. Yapısal özelliklere dayalı sınıflandırma sayesinde dile getirilen yerel isimlerin hangi tür hav tipine işaret ettiğini belirlemek mümkün olacaktır. Ayrıca hav tiplerinin İngilizce/Türkçe karşılıkları da sınıflandırmada yer aldığı için, konuyla ilgili gelecek yıllarda devam edecek ulusal veya uluslararası araştırmalarda dile dayalı sorunların da azalacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Acar, S. ve Tosun, E. (2016). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi Sözlü ve Poster Özet Bildiri Kitabı, 16-21 Ekim, Dokuz Eylül Matbaası, İzmir.
- Albers, Anni (1975). *On Weaving*, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Aliyeva, Kübra (1996). "Halı Dokuma Sanatında Lulubafı İlme – Düğüm Forması ve Palaz Gibi Halılarda Tarihi Çağlara Bakış (Azerbaycan)", *Türk Soylu Haklarının Halı, Kilim, Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*, Atatürk Kültür Başkanlığı Yayınları, 27-31 Mayıs, Kayseri.
- Aliyeva, Kübra (1988). *Tebrizskaya Kovrovaya Skola XVI- XVII VV.*, Baku.
- Anmaç, E. ve Karavar, G. (2000). "Restorasyon ve Konservasyon Öncesi El Dokuması Halıların Teknik Analizi ve İşlem Aşamaları", *3.Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım Sorunları Sempozyum Bildirileri*, 17-18 Mayıs, Konya.
- Anmaç, E., (1998). "Post Taklidi Geleneksel Dokumalar", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* (10): 19-28.
- Aslanapa, Oktay (2003). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aslanapa, O., Durul, Y. (1973). *Selçuklu Halıları, Başlangıçtan 16. Yüzyıl Ortalarına Kadar Türk Halı Sanatı*, İstanbul: Ak Yayınları.
- Aytaç, A. (Kasım 2000). "Karapınar Tülü Dokumalarında Yanış", *Karapınar Sempozyumu Bildirileri*, Karapınar.

- Barbatti, Bruno (2008). *Berber Carpets of Morocco-The Symbols Origin and Meanings*, ACR Edition Internationale, Paris.
- Bodur, F. A. (1988). “Halıcılık Tarihine Kısa Bir Bakış ve Konya Halıları”, *Vakıflar Dergisi* (20): 106-114
- Deniz, Bekir (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 215, Ankara
- Diyarbakirli, N. (1984). “Türklerde Halıcılık”, *Türk Edebiyatı Dergisi* (132): 44- 54.
- Dorman, Carolyn Priest (2001). *Trade Cloaks: Icelandic Supplementary Weft Pile Textiles*, Medieval Textiles, Illinois.
- Eldin, P., Lundberg, A. (1991). *Handvaevede Taepper Nordisk TaeppeDesign*, Holkenfeldts Forlag, Denmark.
- Emery, Irene (1994). *The Primary Structures of Fabrics*, Thames And Hudson The Textile Museum, Washington D.C.
- Erdmann, K. (1957). “Der Türkische Teppich Des 15. Jahrhunderts / 15. Asır Türk Halısı”, çev. H. Taner İstanbul *yatı Dergisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları (132): 6 – 62.
- Eroğlu, M. A. (2016). “Kırcalı (Kardzhali), Ardino (Eğridere), Jultusha (Sarıköz), Yatak Örtüsü (Tülü/Guber/Hopan)”, *Akdeniz Sanat Dergisi* (9/17) : 45-58
- Geijer, A. (1963). “Some Thoughts on the Problems of Early Oriental Carpets”, *Ars Orientalis* (5): 79-87
- Görgünay, Neriman (2005). *Düğümlü Halının Öncüsü Geve/Tülü ve Benzeri Dokumalar*, İzmir: Güneş Ofset.
- Görgünay, N. (1977). “Halıcılığın Kökeni ve Türk Halıcılığının Tarihçesi”, Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, (8):159-175.
- Gülgönen, Ayan (1989). *Karapınar Tülü Halıları*, (Dr. Ayan Gülgönen Koleksiyonu), Mas Matbaacılık.
- Harris, Jennifer (2010). *5000 Years Of Textiles*, Smithsonian Books, Washington.
- Herald, J. (2012). “Prehistory 600 CE-The Ancient World”, *Fashion-The Ultimate Book Of Costume And Style*, ed. Fischel, A., Baggaley, A., Osborne, A., O’Hara S., Sturgeon, A., Gersh, C., Khurana, A., Dorling Kindersley Ltd, Great Britain. Sayfa aralığı?
- Hirsch, U. (2015). “A Contribution To The History Of Anatolian Kilims”, *Alive IHIB’s Magazine Of Anatolian Rugs and Kilims*, Sayfa aralığı?
- Kerimov, Latif (1988). *Skusstvo Kovrodeliya*, İskusstvo Vostoçnıh Kovrov, Baku.
- Mallet, Marla (1998). *Woven Structures-A Guide To Oriental Rug And Textile Analysis*, Atlanta: Christopher Publications.
- Matthews, Shelley (1978). “Rya Wall Hangings: Creation and Flame Retardation”, Master of Fine Arts Thesis, College of Fine & Applied Arts Rochester Institute of Technology Rochester, April 1978, New York.
- Mellaart, James (2003). Çatalhöyük Anadolu’da Bir Neolitik Kent, çev. G.B. Yazıcıoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Menghin, O. (1928). “Dile Rolle Der Uralaltischen Völker in Der Weltgeschichte”, *Archaeological Ertesitö*. Milhofer, Stefan (1976). *The Color Of Oriental Rugs*, çev. D.D.Paige, Belgium.
- Ögel, Bahaeddin (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.III, Ankara: ??
- Özbel, Kenan (1949). *Anadolu Tefriş Halıları*, Ankara: Ulus Basımevi, Kılavuz Kitaplar: 22, El Sanatları: 11.
- Öztürk, İsmail (2011). **MAKALE ADI???** Arış-Halı, Düz Dokuma, Kumaş,Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi Sayı / Issue: 6, Kasım, **SAYFA ARALIĞI???**
- Öztürk, İ., Karavar, G. (2006). “1930’lardan Günümüze Türkiye’de Halı ve Düz Dokumaları Niteleyen Kavramlardaki Değişim” *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Cilt.1*, 16-18 Kasım **SAYFA ARALIĞI???**
- Öztürk, İsmail (2007). *Dokumaya Giriş*, Ankara: Mor Fil Yayınları.
- Paşayeva, V. (2003). *Azerbaycan Halı Sanatı Tarihine Bir Bakış*, Atatürk
- Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi **SAYI???** **SAYFA ARALIĞI???**
- Priest-Dorman, Carolyn (2001).“Trade Cloaks: Icelandic Supplementary Weft Pile Textiles”, *Medieval Textiles*, Illinois, ISSN : 1531 – 1910, no. **SAYFA ARALIĞI???**

- Rasonyi, L. (1971). “Türklerde Halıcılık Terimleri ve Halıcılığın Menşei”, Türk Kültürü, Y.IX,S.103, Mayıs **SAYFA ARALIĞI???**
- Royer, Ruth Ann (1977). “Original fabric designs influenced by those imported by Scandinavian immigrants”, Master Thesis, Degree of Master Of Arts Department: Applied Art Major: Applied Art, Iowa State University Ames, Iowa.
- Sopanen, T. (2008). *Willberg, Leena, The Ryjy-Rug Lives on Finnish Ryjy Rug, 1778*, Finland: **YAYINEVİ??**
- Şahin, G. (2013). “Coğrafi Bir Simge Olarak Ankara Keçisinin Türkiye’deki Mevcut Durumu”, *Millî Folklor Dergisi* (25/97): **SAYFA ARALIĞI?**
- Tekçe, E. Fuat (1993). *Pazırık: Altaylar’dan Bir Halımın Öyküsü*, Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat Tarihi Dizisi (64/5): **SAYFA ARALIĞI?**
- Uhlemann, M. (1930). *Geographie des Orietteppich*, Leipzig: **YAYINEVİ??**
- Wilson, Jean (1967). *Weaving Is For Anyone*, London: Van Nostrand Reinhold Comp.
- Wertime, John T. (1998). “Back To The Basics Primitive Pile Rugs Of Cental Asia-Origins of Pile Weaving”, *Hali International Magazine Of Antique Carpet And Textile Art* (100/September): **SAYFA ARALIĞI??**
- Yetkin, Şerare (1982). “Türk Halı Sanatında Bir Teknik Özellik”, *Vakıflar Dergisi* (14): **SAYFA ARALIĞI??**
- İnternet Kaynakları**
- Aslan, S. (1998). “Tülü-Gabbeh-Ryjy”, *Arş Dergisi* (1) 4, www.turkelhalilari.gov.tr/makaleler.php?language=tur&icerik=tulu3 (Erişim tarihi: 22.04.2016)
- (boundweave, 2013)
https://boundweave.files.wordpress.com/2013/08img_2857.jpg
(Erişim tarihi: 15.05.2016)
- (gabbeh, 2000)
www.gabbeh.com/hi_res.php?sku=10004159&width=1459&height=2000
(Erişim tarihi: 11. 02. 2016)
- (globalbritannica, 2016)
<http://global.britannica.com/technology/rug-andcarpet#ref599457>
(Erişim tarihi: 01. 02. 2016)
- Juuhl, M. K. (2013). “Varafeldur: An Icelandic Rya Reconstruction”, *Norwegian Textile Letter* (20/1)
<http://norwegiantextileletter.com/article-categories/rya>
(Erişim tarihi: 10. 09. 20)
- (nazmiyalantiquerugs, 2013)
<http://nazmiyalantiquerugs.com/resources/guide/articles/moroccan/beni-ourain-rugs>
(Erişim tarihi: 11.10. 2016)
- (robbielafleur, 2013)
<https://robbielafleur.com/2013/08/20/traditionalicelandic-rya-knots-a-contemporary-adaption/>
(Erişim tarihi: 12.12. 2016)
- (ryjy, 2016)
<http://www.ryjy.com/history.html>,
(Erişim tarihi: 08. 09. 2016)
<http://global.britannica.com/technology/rug-andcarpet#ref599457>,
(Erişim tarihi: 24. 03. 2016)
- Smith, R. (2000). Wangden Rugs-Story and Photos, March 31
www.asianart.com/articles/wangden/index.html#6
(Erişim tarihi: 12.12. 2016)
- Görsel Kaynaklar**
- Resim 1. Türk düğümü , İran düğümü (Harris, 2010: 29).
- Resim2. a) Tülü/geve/hırsek (Bitlis-Adilcevaz, 1985).
b) Çizgili filikli (Balıkesir,1996) (Görgünay, 2005: 35 - 90).
- Resim 3. İzlanda düğümü örneği (Dorman, 2001: 11).
- Resim 4. Norveç’te atölye çalışmasında üretilen bir varafeldur örneği (boundweave, 2013).
- Resim 5. Gabbeh örneği (gabbeh, 2000).
- Resim 6. Hekim düğümü (Mallet, 1998: 31).
- Resim 7. a) Asimetrik, b) simetrik , c) 6 çözümlü jufti düğümleri (Mallet, 1998: 38).

Resim 8. Berber düğümü ve Bu düğümle dokunmuş örnek (Barbatti, 2008: 16) (nazmiyalantiquerugs, 2013)

Resim 9. İspanyol düğümü (globalbritannica, 2016).

Resim 10. a)'Spanish Alcaraz carpet'ın bulunan bir parçası, 16.yy.; b) 1920'lerden bir örnek (nazmiyalantiquerugs, 2013)

Resim 11. Çekmeli atkı dolamanın yapım süreci ve doku örnekleri (Wilson, 1967: 116) ve (Wertime,1998: 89).

Resim 12. Karapınar çekili tülü örneği (Edgü, 1989: 12).

Resim 13. Dar dokumaların birleştirildiği örnek ve arka tarafı. Wright koleksiyonu (Wertime,1998; 90).

Resim 14. Çubuklu ilmek dolama örnekleri (Wilson, 1967: 122) ve (Wertime, 1998: 91).

Resim 15. Çultar örneği (Görgünay, 2005: 20).

Resim 16. 19. veya 20. yüzyıldan tibetan rug örneği. Robert P. Piccus koleksiyonu (Wertime, 1998: 92).

Resim 17. 19.yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başından kaldığı tahmin edilen pashtun ve detayı Doğu Afganistan (<http://www.tcoletribalrugs.com/resources/rugshtml/908mokr.html>), (Erişim tarihi: 22.05.2016)

Resim 18: Wangden dokuma örnekleri (<http://www.wangdenrugs.com/>) (<http://asianart.com/articles/wangden/03.html>) (<https://rugrabbit.com/node/129021>), (Erişim tarihi: 09.09.2016)

Resim 19. Noppen dokuma tekniğinin çizimi (Tekçe, 1993: 35).

Resim 20. Ryijy örneği, finlandiya. İmpri sotavalta, The Hunter, 1926 (ryijy, 2016).

Görüşmeler

Atan, Fadime (2015). Emirgazi Halk Eğitim Merkezi Öğreticisi, Konya: 16 Haziran

Cole, Thomas (2016). E-posta yazışması, 19 Mayıs

Sarı, Ahmet (2015). Sarılar Halıcılık Firması Sahibi, Sultanhanı/ Konya: 16 Haziran

Ballets Russes Kostümleri Üzerinden Avrupa'da Sanat ve Tasarım Ortamına Bakış (1910'lar ve 1920'ler)

Ayşe GÜNAY*

Özet

20. yüzyılın ilk çeyreği, Avrupa sanatında yeniliğin, deneyselliğin, disiplinler arası işbirliği ve karşılıklı etkileşimin öne çıktığı, üretken ve zengin içerikli bir dönem olarak nitelenir. Avrupa'nın bu ruhu, teknolojik gelişmeler sonucu dünyayı gezen Avrupalıların yaratıcı ve diğer kültürlerle meraklı ve açık tavrı ile şekillenmiştir. Bu dönemin öne çıkan değerlerinden ikisi oryantalizm ve modern sanattır. Farklı kültür ve fikirlerin dinamik ve zengin karmasından oluşan bu dönemde Rusya'dan gelen sanat yönetmeni Sergei Diaghilev, dönemin kimliğinin bir yansıması olan Ballets Russes topluluğunu Paris'te kurmuştur. Bu bale topluluğunun sergilediği eserler, başta kostümleri olmak üzere sahne dekorları, dansları ve müziğiyle hem dönemin kültürel ve sanatsal atmosferini yansıtmış hem de onu biçimlendirerek seyirciye ulaştırmıştır. Bu sebeple, 1910 ve 1920'lerin Avrupa'sını anlamak için bu baleyi, en başta kostümleri olmak üzere çok yönlü inceleyip değerlendirmek yol gösterici olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Ballets Russes, Oryantalizm, Modernizm, Art Deco, Kostüm.

A View of The European Art and Design Through the Costumes of Ballets Russes (1910s and 1920s)

Abstract

The first quarter of the 20th century is described as an era with a productive and rich content when innovation, experimentation, interdisciplinary collaboration and mutual interaction came to the forefront. This spirit of Europe was shaped as a result of the Europeans travelling the world by means of developing technologies; with an attitude of creativity, openness and curiosity to other cultures. Two of the prominent values of this era were orientalism and modern art. In this period consisting of a dynamic and rich mixture of diverse cultures and ideas; the Russian art director Sergei Diaghilev established the Ballets Russes in Paris. The performances of this ballet company not only reflected the cultural and artistic atmosphere of the era by its stage decors, dances, music and particularly the costume; but also it formed and passed this on to the audience. For this reason, examining and analysing this ballet from multiple perspectives, most especially its costumes, would be a guiding light for understanding the Europe of 1910s and 1920s.

Keywords: Ballets Russes, Orientalism, Modernism, Art Deco, Costume.

Giriş

Sanat ve tasarım akımları içinde buldukları sosyal, politik ve kültürel koşulların niteliğinden etkilenir ve genellikle de bu etkiyi ortaya çıkardıkları ürünlere yansıtırlar. Bu sebeple tarih okuması, toplumların sanat ve tasarım tarihi ile paralel gitmektedir. Rus entellektüeli ve sanat yönetmeni Sergei Diaghilev, çok yönlü kişiliği ile 20. yüzyılın başında Avrupa'da oluşan dinamik, zengin ve renkli kültürel aktarım ve etkileşimleri hissederek bunun başarılı bir parçası olmuş; kurduğu Ballets Russes ile sergilediği eserlerle hem bu kültürel zenginlik, değişim ve dönüşüme liderlik etmiş, hem de onun topluma yansıtılmasına önyak olmuştur. Çalışmada amaç, Diaghilev ve Ballets Russes kostümleri üzerinden 1910 ve 1920'lerin Avrupası'nda gerçekleşen sanatsal ve kültürel dönüşümü gözlemek ve ana hatlarıyla değerlendirmektir. Birinci bölümde, bahsedilen zaman diliminde öne çıkan modern sanat ve oryantalizm kavramlarından bahsedilerek, bu kavramların oluşmasına zemin yaratan koşullar ve bu koşulları etkileyen sosyal, kültürel, toplumsal ve sanatsal etkenler ortaya konmuştur. İkinci bölümde ise, Diaghilev ve bale topluluğu incelenerek balenin kostümleri başta olmak üzere müzik ve dansları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, Diaghilev'in kişisel özellikleri ve dönemin kültürel atmosferini algılama ve yönlendirmedeki başarısından başlayarak özellikle Ballets Russes'un kostümlerinin dönemin sanat ve tasarım atmosferi ile olan yakın ilişkisine uzanmaktadır. Çalışma, niteliksel literatür araştırması ve buna destek olan görseller eşliğinde ele alınmıştır.

1. 20. Yüzyılın Başında Avrupa'da Modern Sanat ve Oryantalizm

20. yüzyılın başı, Avrupa'da sanatsal, kültürel, toplumsal ve ekonomik anlamda dinamik değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Fransa ve özellikle Paris'in sanat ve kültür alanında en verimli ve yaratıcı olduğu dönemlerden birisi olan Belle Epoque'un da son bölümü olan bu zaman dilimi, aynı zamanda Art Nouveau'nun bitişi ve Art Deco'nun ortaya çıkışına sahne olmuştur.

Birçok sanat akımı ve tasarım anlayışından beslenen Art Deco, iki dünya savaşı arasındaki dönem olarak da ad-

landırılabilir. Art Nouveau'nun makineleşme, seri üretim, kadınların günlük yaşamda daha özgür olması ve benzeri etkenlerle öne çıkan modern hayat algısı içerisinde gereksiz ve aşırı derecede karmaşık ve detaylı görünmeye başlayan çizgileri yerini günlük hayatın hemen her alanında daha sade, net, modern ve geometrik hatlara; daha işlevsel ürünlere ve daha pratik alışkanlıklara bırakmıştır. Art Deco, çok çeşitli ve birbirinden farklı stilin etkisi altında gelişmiştir. Dönemin çağdaş öncü sanat anlayışı Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi akımları doğurmuştur. Fovizm, Henri Matisse gibi ressamların elinde cesur, canlı ve çarpıcı renkler ile soyutlanmış biçimleri yansıtırken Kübizm biçimleri geometrik ve çok açılı bir çözümleme ile ele alıp soyutlamıştır. Modern sanatta Rönesans'tan itibaren gelen ve nesnelere gerçekçi bir görünüm ve bakış açısı ile resmetmeyi öne alan anlayışın tersine ilk defa sanatçının içinin özgür ve özgün bir biçimde dışavurumu önemsenmiş ve övülmüştür. Fütürizm, geleceği kucaklayan tavrı ile geleceğe ulaştıracağı umulan makine, hız, gençlik ve teknoloji gibi kavramları öne çıkarmıştır. Konstrüktivizm, nesnenin içyapısına vurgu yapan ve bunun devamında da makine estetiğini, yapısalcılığı ve endüstriyi öven tavrı ile öne çıkmıştır. Sürrealizm, doğal görüntü ve ilişkilerin dışına çıkarak gerçeküstücü ve hayali biçimler, ilişkiler ve atmosfer yaratmanın peşinde olmuştur. Modernizm, o dönemde toplumun ihtiyacı olan 'geleneksel olandan farklı birşeyler yapmak ve olmak' hissini kuvvetli bir biçimde yansıtmıştır. Bunların yanı sıra, Antik Yunan ve Neo-Klasik dönemlerin değerlerinden de esinlenilmiş; Bauhaus ekolü ve Art Deco öncesini yansıtan Art Nouveau da bu zaman diliminin zengin ve çok yönlü esinlerine zemin hazırlamıştır. Teknolojinin gelişmesi, ulaşım olanaklarını da geliştirmiş; bu da özellikle Avrupalıların dünyayı gezebilmesine olanak tanımıştır. Dünya kültürlerine açık olan ve bu kültürleri merak eden Avrupalılar gördükleri yeni kültürlerin zenginliğinden büyülenerek bunu kendi kültürel değerlerine, sanat ve tasarım anlayışlarına yansıtmışlardır. Örneğin, Mısır kültürüne duyulan ilgi sonucu burada Firavun Tutankamun'un mezarı bulunmuş ve mezardan çıkan canlı renklerde parlıtlı kumaşlar dönemin cesur renklerine esin kaynağı olmuştur. Bu dönemde performans sanatları da öne çıkmış; özellikle de Ballets Russes'un

Paris'e gelişi dönemin tüm aurası ve dinamizmi ile uyumlu bir şekilde Avrupa kültürünü ve yaşam modalarını etkilemiştir (Mackrell, 2005: 117).

Art Deco başlığı altında incelenen bu dönemin birçok kültürden esinleniyor olması, farklı değerlerin aynı anda var olmasına yol açmaktadır. Bu değerlerden ilki yukarıda bahsedilen modern hayat ve modern sanatın oluşumu ise bir diğeri de oryantalist etkilerdir. Oryantalizm kavramı, Batı kültürünün yarattığı bir kavramdır (Martin ve Koda, 1994: 9). Avrupa, kendi coğrafyasının doğusunda kalan her bölgeyi Latince'deki 'Oriens' yani 'güneşin doğduğu yer' anlamına gelen kelimedenden türettiği 'Orient' ile nitelenmektedir. Bu kelime, aslen Doğu Akdeniz, Kutsal Topraklar ve Yakındoğu'yu ifade etmekle beraber uzun yolculuklardan sonra keşfedilen Hindistan ve Uzakdoğu da bu tanımın içine girmektedir ('Oryantalizmin 1001 Yüzü' Sergi Kitabı, 2013: 6).

19. yüzyıla kadar Doğu'ya seyahat ancak elçi, tüccar ya da maceraperestlerin gerçekleştirebildiği bir olayken Endüstri Devrimi sonrasında gelişen buharlı gemiler ve trenler sayesinde Mısır'a, Kutsal Topraklara ve Osmanlı şehirlerine ulaşmak daha kolaylaşmıştır. Hatta 19. yüzyılın sonlarında ünlü Şark Ekspresi'nin seferlere başlaması ile gizemli ve egzotik olarak adlandırılan doğuya seyahat çok daha rahat, kolay ve güvenli hale gelmiştir ('Oryantalizmin 1001 Yüzü' Sergi Kitabı, 2013: 341). Doğu-Batı etkileşimi yüzyıllardır var olan ve bilinen bir gerçektir; fakat 19. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına uzanan zaman dilimi bu etkilerin daha yoğun ve kalıcı olduğu bir dönem olarak nitelendirilebilir ('Oryantalizmin 1001 Yüzü' Sergi Kitabı, 2013: 6).

Oryantalizm, Batı'nın kendinden olmayana duyduğu merakı ve hayranlığı içinde barındırır; bununla birlikte bir anlamda kültürler arası fark ve sınırları da belirginleştirmiş olur. Doğu, hayal gücünü canlandıran, mistik, zengin, renkli, ihtişamlı, farklı, egzotik gibi kavramları çağrıştırmakla beraber; Batı'nın bu tablo içerisinde kendisini Doğu'dan esinlenen, onu beğenen ve beğendiği değerleri de kendine göre içselleştirip dönüştüren; bunu yaparken de sömürgeci psikolojisinin devamı olarak kendini asıl yönlendiren ve karar merci olarak algıladığını söylemek mümkündür. Oryantalizm Doğu'dan getirilen değerli malzeme ve eşyaların

iç mekan tasarımında kullanılması; Doğu'lu desen, kumaş ve giysilerin iç mekan ve dış mekanlarda aynen muhafaza edilerek ya da yorumlanarak kullanılması; Doğu konulu resimlerin yapılması; Doğu'lu kostümler içerisinde Batı'lı kişilerin resmedilmesi, farklı sanatsal yaklaşımların ve metotların öğrenilmesi, Batı'da bulunmayan hayvan ve bitkilerin taşınması; Doğu mutfağından malzeme, teknik ve lezzet anlamında esinlenilmesi olarak deneyimlenmiştir. Bu kültürel karşılaşmalar, değişim ve etkileşimler Art Deco'nun çok yönlü ve modern ruhuna zenginlik katmıştır. Ballets Russes da Doğu kültür değerlerinin Batı'ya tanıtılması ve taşınmasında çok önemli ve etkin bir rol oynamıştır.

2. Ballets Russes (Rus Balesi)

Ballets Russes, Rus Sergei Diaghilev'in Paris'te kurduğu ve sanat yönetmenliğini de üstlendiği önemli bir gösteri grubudur. 1909-1929 zaman diliminde başta Paris olmak üzere Avrupa şehirlerinde bale gösterileri yapmış olan topluluk, Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da gösteri yapmanın zorlaşması sonucunda bir süreliğine A.B.D.'ne giderek gösterilerini kesintisiz devam ettirmiştir ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 8). Ballets Russes, dönemin Avrupa sanat anlayışı ve modası üzerinde bıraktığı büyük etki ile anılmış; bu alanlarla ilgili literatürde her zaman yer almış ve merak uyandırmıştır.

Grubun yöneticisi Sergei Diaghilev, varlıklı ve sanata ilgili bir aileden gelmektedir. Ailesi Rusya'daki ekonomik reformlardan etkilenecek iflas edince, Diaghilev hukuk okumak üzere St. Petersburg'a yerleşmiştir. Ancak kısa sürede buradaki sanat çevresine uyum sağlayarak sergi küratörlüğü, tiyatro yöneticiliği gibi işlere yönelmiştir. Rusya'nın 'Sanat Dünyası (Mir İskusstva)' isimli ilk sanat dergisinin kurucuları arasında yer almıştır. Diaghilev'in sanata yönelen kariyeri onun entellektüel, zevkli, tutkulu, kendine güvenli ve cazibeli kişiliği ile hızla yükselmekteyken Rusya'da politik belirsizlik ve gerginlik baş gösterir. Rusya, ekonomik olarak borçlandığı Fransa ile ilişkilerini iyileştirmek adına bu ülke ile kurulacak sanatsal ve kültürel ilişkileri desteklemeye başlar. Diaghilev bu destek çerçevesinde Paris'te müzik konserleri ve operalar düzen-

ler. ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 6-7). Yaklaşan devrim ile gerginleşen Rusya'nın sosyal, kültürel ve ekonomik yapısı Diaghilev'in Paris'e göç etmesine sebep olur. Diaghilev Rus dansçıları buraya davet ederek Ballets Russes'u kurar.

2.1. Dans ve Müzik

Ballets Russes dans, müzik, dekor ve kostüm açısından bakıldığında dönemi için; daha geniş bir bakış açısı ile sahne sanatları, giyim, iç dekorasyon ve kültürel algılar açısından değerlendirildiğinde de batı kültür ve sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Diaghilev yenilikçi ve öncü bir tavırla klasik baleye yeni bir yorum getirmiş ve bunu sadece dansla değil diğer görsel öğeler üzerinden de seyirciye yansıtmıştır.

Yeni bale anlayışı aslında sadece Avrupa geleneği için değil Rusya'da klasik bale eğitimi alan Rus dansçıları için de farklı ve sıra dışıdır. Bununla beraber Avrupa'da Loie Fuller ve Isadora Duncan klasik baleye aykırı duran modern dansın ilk adımlarını çoktan atmışlar ve Diaghilev'i de etkilemişlerdir ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 10).

Çoğu zaman Ballets Russes için de çalışmış olan önemli Rus koreograf Michel Fokine 1914'te The Times'da yazdığı bir makalede 'eski bale'nin stilize pandomim ve geleneksel jest kullanımına karşılık 'yeni bale'nin daha doğal yapısı sonucu oluşan 'jestleri tüm vücut ile yansıma' yöntemini savunmuştur (Garafola, 1998: 4). Hatta onun öncesinde 1900'lerde Rus koreograf Aleksandr Gorsky balede gerçekliği savunmuş; yani etnoğrafik açıdan daha doğru sahne, kostüm ve beden hareketleri yaratmak gerektiğini dile getirmiştir. Diaghilev bu yeni bale anlayışına yakın durmakla beraber ilk başlarda insanların ruhuna hitap eden, romantik hayal dünyasında gezindiren bir bale hayal etmiştir. Sonrasında ise bu fikir ile yeni bale fikrini harmanlayarak Ballets Russes'un temelini oluşturmuştur (Jarvinen, 2008: 20-21).

Diaghilev 20 yıl süresince çok önemli koreografiler ile çalışmıştır. Bu sanatçılar klasik bale çerçevesinde yapama-

dıklarını Diaghilev sayesinde özgürce deneyebilmişlerdir. Yukarıda da sözü edilen Michel Fokine akademik bale anlayışını esneten doğal beden hareketlerine yönelmiştir. Dönemin en ünlü baleti olan ve aktörlüğü, atletikliği ve zarafeti ile gruba yıldız dansçı kavramını yerleştiren Vaslav Nijinsky icat ettiği stilize hareketler, Yunan ile Mısır sanatından esinlenerek yarattığı statik pozlar ve bazen de seyirciyi rahatsız eden vurucu, taşkın ve yabani hareketleri ile öne çıkmıştır. Leonide Massine koreografilerinde Rus folkloru, İspanyol dansı, kübizm ve senfonik müzik gibi birçok farklı sanatsal etkiyi yansıtmıştır. Bronislava Nijinska Neoklasik stilde yarattığı koreografilerin yanı sıra moda, değişen toplumsal cinsiyet rolleri, boş zaman aktiviteleri gibi modern hayat ile özdeşleşen kavramları da kapsayan gösteriler yaratmıştır. George Balanchine ise baleyi hız, hafiflik, çizgi ve müzikaliteden oluşan bir içerik ile tanımlamış ve mitolojiden modern konulara uzanan geniş bir konu yelpazesinde çalışmıştır ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 11-13).

Ballets Russes, Diaghilev'in ölümüne kadar gösterilerine devam etmiştir. Aralarında, *Prens Igor, Hava Perisi, Karnaval, Şehrazat, Kleopatra, Mavi Tanrı, Bir Panın Öğleden Sonrası, Dafne ve Kleo, Bülbülün Şarkısı, Mavi Tren, Geçit Töreni, Narsis* ve Üç Köşeli Şapka gibi eserlerin bulunduğu bu gösteriler dönemin Avrupası'nda büyük bir ilgi ve heyecan ile karşılanmıştır. Hatta genel olarak bu balenin o dönem hiçbir sahne gösterisinin yapamadığı kadar batı sanat anlayışı ve modaları üzerinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ballets Russes müzik, dekor, kostüm ve danslarında hem birçok kültürden beslenmiş ve zamanın önemli sanatçıları ile ortak üretimler gerçekleştirmiş; hem de tüm bunları yaparken sergilediği yenilikçi ve deneysel tavır ile sanat, kültür ve toplumsal değerler ile algılar açısından büyük değişikliklere yol açmıştır. Bazı gösteriler önceleri garip ve alışılmadık estetik ölçütlere göre olumsuz algılanıp tepki çekse de genel olarak gösteriler beğeni ve hayranlık ile takip edilmiştir.

Balenin yenilikçi tavrı kullandığı müziklerde de hissedilmektedir. Diaghilev bu doğrultuda genç-yaşlı pek çok sanatçı ile çalışmıştır. Bu sanatçılar arasından öne

çıkan üç besteciden ilki ve en önemlisi Rus besteci İgor Stravinsky'dir. Stravinsky'nin bestelerinde Rus kırsal folk müziklerinin etkisi dikkati çekmektedir. Bir diğer önemli besteci ise Fransız Claude Debussy'dir. Debussy Avrupa kültürü dışındaki kültürlerden de esinlenmiş ve deneysel çalışmalar yaparak klasik müziğin kuralları ile oynamıştır. Fransız besteci Eric Satie ise Amerika'nın caz müziğinden, Hollywood sinemasından ya da daktilo, siren gibi eşyaların sesinden esinlenen deneysel ve oyuncu müzikler yapmıştır ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 15-16).

Amerika'da ve Avrupa'da balenin seyircisi ortalamının üstünde eğitimi ve geliri olan bir kitledir (Jarvinen, 2008: 81). Kültürel etkileşimler ve değişen yaşam modaları da öncelikle bu kitle üzerinde gözlemlenebilmektedir. Ancak bu öncü kitlenin ardından değişen modalar halkın diğer kesimlerini de farklı ölçülerde olsa da içine almaktadır. Örneğin bu zaman diliminde öne çıkan Art Deco anlayışı modern yaşamı ve modern insanı tanımlamaktadır. Modernizm, makina ile tasarımın uyumlu beraberliğinde seri üretimle birleşerek tüm halkın tüketimine sunulmuştur, yani sadece elitlerle sınırlı kalmayıp toplumun çoğunluğuna etki etmiştir (Robinson ve Rosalind, 2008: 6). Bütün bunlara karşın topluluk Rusya'da hiç gösteri yapmamıştır. Zaten Rusya'daki bale eleştirilenleri tarafından Rus kültürünü ve bale geleneğini yanlış yansıtmakla itham edilmektedir. Ruslar için bale klasik, ciddi ve ülkenin onurunu temsil eden sanatlardan birisidir. Ancak eleştirilere göre Ballets Russes bu ciddiyeti bozup Rus kültürünü yarı barbar ve oryantal olarak batıya yansıtmaktadır (Jarvinen, 2008: 18-19).

2.2. Kostüm

Diaghilev, Ballets Russes ile 20 yıl süresince sergilediği çeşitli ve çok sayıdaki bale gösterilerinin kostümlerinin hazırlanması için dönemin ruhunu ve kendi ruhunu yansıtan pek çok sanatçı ve tasarımcı ile çalışmıştır. Bu süreçte yaratılan giysilerin bazen klasik bale kostümlerine yakın durduğu; bazen de oryantalist etkilerin vurgulu olduğu ya da modern sanat etkisinde çok fütürist görünen kostümlerin yaratıldığı gözlenmiştir. Kostüm açısından incelendiğinde baleyi iki döneme ayırmak mümkündür.



Resim 1. Hava Perisi Balesi.

İlk döneme ait gösterilerde klasik bale kostümlerine benzeyen tasarımlar ve bunların yanında oryantalist çağrışımları yüksek olan giysi tasarımları öne çıkmaktadır. Bu dönemden Rus Alexandre Benois, 18. yüzyılın saray zerafetini ve romantik geleneklerini yansıtan eserler tasarlamıştır. 1909 tarihli Hava Perisi Balesi'nde uzun klasik tütüler (Resim 1) ve ay ışığı temalı karamsar atmosferli sahne dekorları hazırlamıştır. Rus Nicholas Roerich ise Antik Rus sanatı ve kültürüne olan büyük ilgisinin şekillendirdiği, Rus folklorik öğelerinin öne çıktığı tasarımlar gerçekleştirmiştir. Prens İgor Balesi'nde (1909) kullandığı canlı renkler ve ikat kumaşlar (Resim 2) ya da Bahar Ayini Balesi'nde (1913) kullandığı canlı renkler, folklorik Slav desenler ve Pagan Rusya'yı (Resim 3) çağrıştıran öğelerinde, bahsedilen özellikler net bir şekilde kendini göstermektedir ('Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 19-20).

Rus Leon Bakst, topluluğun bu ilk döneminin en öne çıkan tasarımcısı olmasının yanı sıra Ballets Russes dendiğinde akla gelen ilk kostüm ve dekor tasarımcısı olarak da

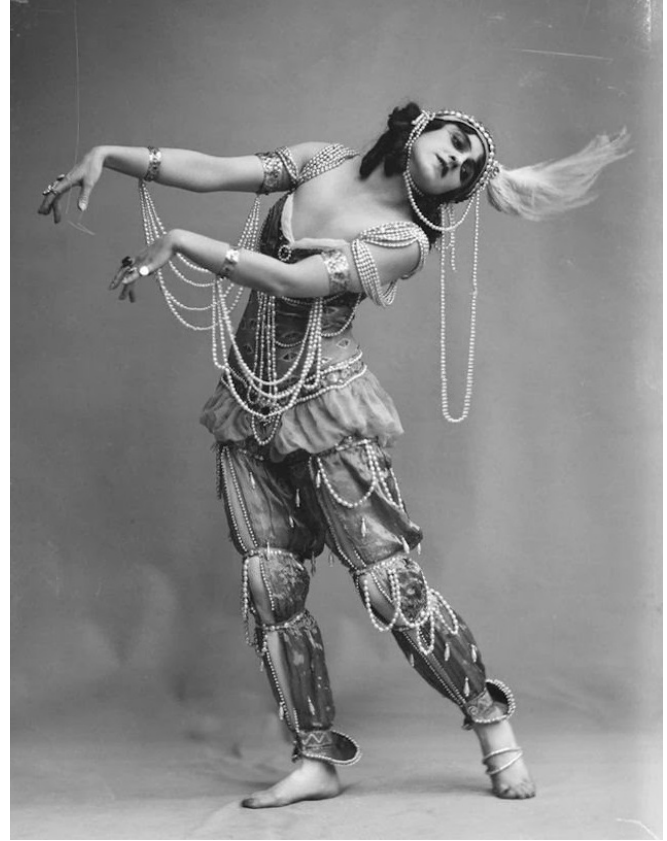


Resim 2. Prens İgor Balesi



Resim 3. Prens İgor Balesi

göze çarpılmaktadır. Tasarladığı kostümlerin hepsi olmasa da çoğu güçlü bir oryantalist etki yansıtmaktadır. Dönemin oryantalist atmosferi içerisinde hayranlık ile karşılanan



Resim 4. Şehrazat Balesi, 1910

ve beğenilen bu gösteriler aynı zamanda doğudan batıya taşınan kültürel ve sanatsal değerlerin de bir yansıması ve taşıyıcısı olmuştur. Hatta topluluğun çok zengin repertuvarı içerisinde Bakst'ın tasarladığı Şehrazat Balesi'nin (1910) kostümleri 20. yüzyılın başında gözlemlenen bu oryantalist mihenk taşı olarak değerlendirilmektedir (Martin ve Koda, 1994: 11). Şehrazat Balesi'nin (Resim 4-5) yanı sıra Mavi Tanrı (Resim 6) ya da Kleopatra Balesi (Resim 7) gibi örneklere bakıldığında, hem giysilerin batı anlayışından farklı olarak beden ile daha rahat bir ilişkisinin olduğunu; hem renklerin çok daha canlı, desenlerin daha geometrik ve yüzeye bezenmiş şekilde uygulandığını, hem de şeffaf ya da parlak kumaşların sıkça kullanıldığını görmek mümkündür.

Batı modası 20. yüzyılın başında hala Art Nouveau'nun etkisiyle kadın vücudunu 'S' biçiminde tasarlamış, korse sayesinde çok ince bel ve dışarı çıkan göğüsler ile kalçanın arkasına eklenen dolgular ile çıkık bir kalça si-



Resim 5. Şehrazat Balesi, 1910



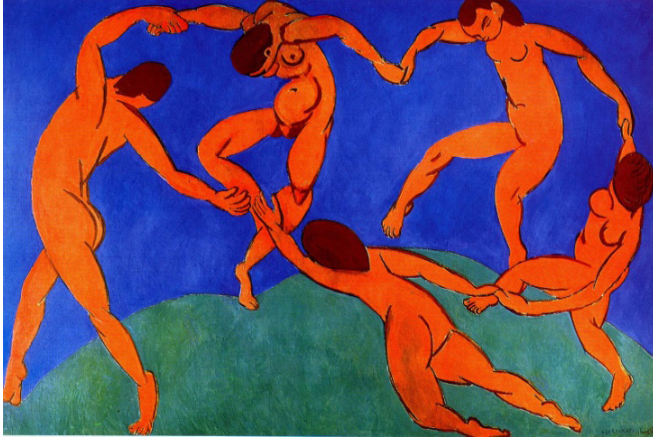
Resim 7. Kleopatra Balesi, 1909



Resim 6. Mavi Tanrı Balesi, 1912

lüeti yaratmıştır. Bu form hem sağlık açısından sakıncalı hem de kadının doğal beden şekline ve duruşuna ters düşen bir anlayıştır. Art Deco ve beraberinde gelen modern yaşam tarzı ile bu abartılı kavisler yerini daha dörtgen, düz ve net hatlara sahip bir kadın görüntüsüne bırakırken bel vurgusunu sırt ve bacaklara taşıyarak korseyi büyük oranda yok etmiştir. Benzer şekilde, keşfedilen Doğu kültürlerinin canlı renkleri, kullandıkları motif ve desenler de Art Nouveau'nun pastel tonlarını gölgede bırakarak Paris modasında büyük bir sükse yaratmıştır. Bu renkler ve desen anlayışı sadece modayı değil sanatçıları da etkilemiş; örneğin Japon resmindeki iki boyutluluğu ya da Doğu'nun coşkulu renkleri ve yalınlığını içselleştirerek Henri Matisse (Resim 8) ya da Pablo Picasso (Resim 9) gibi sanatçıların kendi özgün sanat dillerini zenginleştirdikleri görülmüştür. Giysi modasını oluşturan tasarımcılardan Sonia Delaunay ve Coco Chanel gibileri de Diaghilev'in gösterilerine tasarım yaparak tasarım ile sanat arasındaki işbirliğine örnek olmuşlar ve modern çizgilerini bale sahnesine taşımışlardır.

Diaghilev de bu kültürel zenginlik ve dinamizmin farkında olarak topluluğun kimliğini biçimlendirmiştir; çünkü gösterilerin aldığı tepkilerden seyirciyi cezbeden önemli unsurların başında egzotizmin geldiğini kavramıştır (Rutherford, 2009: 102).



Resim 8. Henri Matisse, Dans, 1910



Resim 9. Pablo Picasso, 'Ayna Karşısındaki Kız', 1932

Ballets Russes'un ikinci dönemindeki kostüm ve sahne tasarımlarını ilk döneme göre daha avangart olarak tanımlamak mümkündür. Bu anlamda daha fazla soyutlanmış, gerçeküstü fikirler ya da kübizm ve konstrüktivizm gibi sanat akımlarının etkisi öne çıkmaktadır. Tasarımcıların yanısıra Matisse, Picasso, Naum Gabo, Anton Pevsner ve George Braque gibi ressam ya da heykeltıraş sanatçılar da çeşitli gösteriler için Diaghilev ile çalışmışlardır (the redlist, 2016). Bu durum, hem Diaghilev'in çok yönlü bir sanat anlayışına sahip olması hem de dönemin çok çeşitli kültürlerden beslenen ve işbirliğine açık atmosferinin yarattığı bir sonuçtur. Öyle ki Amerikalı yazar Roger Shattuck, bu dönemin Rönesans'tan sonra sanatçıların en fazla beraber yaşayıp, üretip, paylaştığı bir zaman dilimi olduğunu dile getirmiştir (Hargrove, 1998). Topluluğun ikinci dönemi olarak adlandırılan kısımda modern sanat ile ilişkisi öne çıkan gösteriler, *Tören* (1917) (Resim 10), *Bülbül* (1920) (Resim 11), *Palyaço* (1921) (Resim 12), *Mavi Tren* (1924) (Resim 13), *Kedi* (1927) (Resim 14), *Ode* (1928) (Resim 15) ve *Balo* (1929) (Resim 16) baleleridir.

Tören (The Parade) Balesi'nin sahne, perde ve kostüm tasarımları İspanyol Ressam Pablo Picasso tarafından tasarlanmıştır. Özellikle müdür karakterlerinin kostümleri üç boyutlu birer kübist tablo gibi yaratılmıştır. Biçimlerin parçalandığı, geometrik ve köşeli biçimlerin kullanıldığı kostümler biraz da çizgi roman etkisi yaratmaktadır. Giysiler hem kübist hem de konstrüktivist bir atmosfere sahiptir. Müdür karakterinin çağrışımlarından da yola çıkılarak kişiye insan olmaktan daha fazlası yüklenmiştir.

Bülbül (Le Rossignol) Balesi'nin dekor ve kostümleri Fransız Fovist ressam Henri Matisse tarafından tasarlanmıştır. Kostümler çoğunlukla Uzakdoğu esintisi taşımakta ve satenden kaftan benzeri giysilerden oluşmaktadır. Resim 11'de de görülebileceği gibi Matisse, Uzak Doğu sanatından eserlerini hem giysinin geometrik, sade, net ve iki boyutlu çizgilerinde yansıtmakta, hem de yüzeyde kullandığı yalın ve geometrik desen yorumlarında kendi resimlerinde de bulunan modern etkileri öne çıkarmaktadır.

Palyaço (Chout) Balesi'nin dekor ve kostümleri Michel Larinov tarafından tasarlanmıştır (Resim 12). Larinov Rus



Resim 10. Tören Balesi, 1917



Resim 12. Palyaço Balesi, 1921



Resim 11. Bülbül Balesi, 1920

folk hikayelerinden yola çıkarak ('Diaghilev and the *Ballets Russes*, 1909-1929 When Art Danced with Music' Sergi Kataloğu, 2013: 19-21) bu fikri kübist bir yorumla giysilere yansıtmıştır. Giysiler hem iki boyutlu hissi vermekte hem de

ön-arka plan ilişkisini kavramayı zorlaştıran bir kompozisyon içermektedir. Giysinin silüeti alışlageldik biçimlerden uzaklaşmış ve soyut bir şekilde yorumlanmıştır. *Mavi Tren* (Le Train Bleu) Balesi'nin Fransız moda tasarımcısı Coco Chanel tarafından tasarlanmıştır (Resim 13). Chanel, Batı moda tarihinde modern kadını yaratan tasarımcı olarak anılmaktadır. Jarseyi erkek iç giyimden kadın-erkek dış giyimine taşımış ve bu esnek kumaşla rahat, modern ve şık silüetler yaratmıştır. 1920'lerde kadınlar, Birinci Dünya Savaşı sırasında kavuştukları çalışma hayatı ve özgür sosyal ilişkilerini kaybetmemekte kararlılık göstermişlerdir. Çalışmanın yanısıra spor yapmış ve tenis sahalarında, otomobillerde ve kumsallarda boy göstermişlerdir. Chanel'in *Mavi Tren* Balesi'ne hazırladığı kostümler, bu modern kadını ve onun modern ilişkilerini yansıtmaktadır. Koreograf Bronislava Nijinska ve dekor tasarımcısı Henry Laurens (the redlist, 2016) de bu algıya destek olan bir bale yaratmışlardır.

Kedi (La Chatte) Balesi'nin dekor ve kostümlerini önemli Rus konstrüktivist heykeltıraşlar Naum Gabo ve Anton Pevsner tasarlamıştır (Resim 14). Balenin hem dekorlarında hem de kostümlerinde yapısalci yaklaşım fazlasıyla



Resim 13. Mavi Tren Balesi, 1924



Resim 14. Kedi Balesi, 1927

öne çıkmaktadır. Giysiler ve dansçıların kafalarındaki aksesuarlar birer konstrüktivist heykel gibi tasarlanmış; biçimlerinde geometri öne çıkarılmış ve giysilerde kumaşlara ilave olarak plastik gibi malzemeler eklenerek baledeki modernist denemelere vurgu yapılmıştır.

Ode Balesi'nin set ve kostümlerini sanatçı ve dekor tasarımcısı Pavel Tchelichew ve Pierre Charbonnier tasarlamıştır (Resim 15). Balenin tasarımları radikal derecede konstrüktivist bir özellik taşır (nga, 2016). İplere dizilmiş minyatür kukla dansçıların yanı sıra, 18. yüzyıl giysilerini andıran kostümlerle dansçılar, modern ve sıra dışı bir anlatım sunmaktadırlar.



Resim 15. Ode Balesi, 1928

Balo (Le Bal) Balesi'nin kostüm, dekor ve perdelerini İtalyan ressam Giorgio de Chirico tasarlamıştır (Resim 16). Chirico gerçeküstücü üslubu ile öne çıkan bir sanatçıdır. Balenin kostümleri derinlik ve hacim algısını bozan bir biçimde desenlendirilmiştir. Giysilerin üzerine çizilen sütun ya da bina gibi desenler hem giysi yüzeyindeki konumlanmaları hem de renkleri ve kalın konturları ile düzleşmiş; biraz masalsı biraz da gerçeküstü bir his yakalamıştır.

Sonuç

Toplumlar kendi içlerinde organik bir bütünlüğe sahiptir. İçinde bulunulan sosyal, psikolojik, ekonomik, kültürel ve sanatsal koşullar birbirinden etkilenir. Bu, farklı toplum ya da toplulukların birbirleriyle olan ilişkileri için de söz konusudur. Sanat ve tasarım akımlarının niteliğini, değişimlerini ve kendi iç serüvenlerini de okurken bu



Resim 16. Balo Balesi, 1929

çerçeve içerisinde ele almak uygun olacaktır. Diaghilev'in kurduğu Ballets Russes topluluğu, farklı ve çeşitli kültürlerden topladığı değerler ile yarattığı eserler ve bu eserlerin izleyicilerde yarattığı etkiler açısından oldukça önemli bir örnektir. Özellikle de aktif olduğu 1909-1929 zaman dilimini incelediğimizde topluluğun dönemin sosyal, psikolojik, ekonomik, kültürel ve sanatsal atmosferini çok başarılı bir biçimde yansıttığını, aynı zamanda bu atmosfer ve enerjiden de etkilenip beslendiğini ifade etmek mümkündür. Topluluk çok çeşitli ve fazla sayıda gösteriler yapmıştır, bu sebeple sözü geçen dönemi ayrıntılı incelemek ve önemli ipuçları yakalamak için oldukça uygun bir örnektir. Gösterilerinde hem klasik bale konuları ve bunlara uygun klasik dekor ve kostüm uygulamaları gözlenirken bir taraftan da 1910 ve 1920'lerin çok yönlü, zengin ve dinamik sanat ve tasarım eğilimlerini yansıtan eserleri görmek mümkündür. Bu dönemin öne çıkan iki özelliği olan Oryantalizm ve Modernizm de, topluluğun gösterilerinde görkemli ve başarılı bir biçimde yansıtılmıştır. Bu etkiler, başta kostümlerde olmak üzere kısmi olsa da eserlerin müzik ve danslarında da hissedilmektedir.

Çalışmada amaç, 20. yüzyılın bu ilk kısmını başarı ile temsil eden Ballets Russes topluluğunu bu zaman dilimini okumak ve anlamak için değerlendirmektir. Örneklerde de anlatıldığı gibi Neoklasizm, folklorik kültür öğeleri, doğu kültürlerinin keşfi, oryantalizm, modern sanat çerçevesinde yaratılan Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Konstruktivizm

gibi anlayışlar ve tüm bunların tasarımcı ve sanatçıların işbirliği çerçevesinde toplumlara yansıtılması Ballets Russes üzerinden derinlemesine incelenebilmekte ve anlaşılabilir. Önceden de belirtildiği üzere, 1910 ve 1920'ler Rönesans'tan sonra sanatçıların en fazla bir araya gelip fikirlerini paylaştığı, ortak projeler ve üretimler yaptığı dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu paylaşım ve etkileşim ortamı aynı sanat ve tasarım üsluplarının birçok dala yansımaya neden olur. Benzer şekilde, bir sanatçı ya da tasarımcının üslubu da onun heykel, resim, kostüm ve benzeri her türlü eserine yansır. Kültürel etkileşimin gerçekleşmesi için kültürleri sahiplenen toplulukların karşılıklı esnekliği ve değişime hazır olması da önemlidir. Diaghilev çok yönlü kişiliği ve sanatın türlü biçimlerine olan ilgisi ile, bu kültürel etkileşim ve başkalaşımın tam ortasında yer almış ve bu ortamı yönlendiren önemli kişilerden birisi olmuştur. Onun yönlendirmesiyle şekillenen Ballets Russes ve çevresindeki sanat ve tasarım atmosferi, zamanın ruhunun da sahip olduğu açık fikirlilik, kültürel zenginlik, merak ve esneklik ile birleşmiş ve Art Deco döneminin zengin atmosferine katkıda bulunmuştur.

Kaynakça

- (2013). *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929 When Art Danced with Music Sergi Kataloğu*, Washington: National Gallery of Art.
- (2013). *Oryantalizmin 1001 Yüzü Sergi Kitabı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Garafola, L. (1998). "Dance, Film, and the Ballets Russes", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 16(1): 3-25.
- Hargrove, N. D. (1998). "The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T. S. Eliot", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 31(1): 83-106.
- Jarvinen, H. (2008). "The Russian Barnum: Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1914", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26(1): 18-41.
- Mackrell, Alice (2005). *Art And Fashion The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art*, London: Batsford.

Martin, Richard and Koda, Harold (1994). *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Robinson, Michael and Rosalind, Ormiston (2008). *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, London: Flame Tree.

Rutherford, A. (2009). "The Triumph of the Veiled Dance: The Influence of Oscar Wilde and Aubrey Beardsley on Serge Diaghliev's Creation of the Ballets Russes", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27(1): 93-107.

İnternet Kaynakları

The Redlist, 2016
<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-view-ballets-russes.html> (20/10/2016).

Nga, 2016
<http://www.nga.gov.au/Exhibition/balletsrusses/Default.cfm?MnuID=3&GalID=27> (20/10/2016).

Görsel Kaynakça

Resim 1. <https://rptownsend.files.wordpress.com/2013/08/3413-012.jpg> (20/10/2016).

Resim 2. <http://tyrannyofstyle.com/costumes-of-the-ballets-russes> (20/10/2016).

Resim 3. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1913-ble-sacredu-printemps-the-rite-of-spring-b.html#photo> (20/10/2016).

Resim 4. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bscheherazade-b.html#photo> (20/10/2016).

Resim 5. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bscheherazade-b.html#photo> (10/10/2016).

Resim 6. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1912-ble-dieu-bleu-the-blue-god-b.html#photo> (20/10/2016).

Resim 7. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-235973-view-1900-1910-1-profile-1909-bcleopatra-b.html> (05/10/2016).

Resim 8. <https://artgroundinternational.wordpress.com/news-5/> (20/09/2016).

Resim 9. <http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2013/03/ayna-karssndaki-kz-girl-before-mirror.html> (20/09/2016).

Resim 10. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1917-bparade-b.html#photo> (20/09/2016).

Resim 11. <http://tyrannyofstyle.com/costumes-of-the-ballets-russes> (19/09/2016).

Resim 12. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1921-bchout-b.html#photo> (19/09/2016).

Resim 13. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236669-view-1920-1930-1-profile-1924-ble-train-bleu-b.html#photo> (20/09/2016).

Resim 14. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236669-view-1920-1930-1-profile-1927-ble-chatte-b.html#photo> (05/10/2016).

Resim 15. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236669-view-1920-1930-1-profile-1928-bode-b.html> (20/10/2016).

Resim 16. <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236669-view-1920-1930-1-profile-1929-ble-bal-b.html#photo> (20/10/2016).

Bodrum İlçesi Örneğinde Çevresel Grafik Tasarımında Temel Tipografik Sorunlar ve Çözümleri

Mustafa AKMAN*

Özet

Yaşanılan çevrede, bilinçli ya da bilinçsizce bir çok görsel mesaja maruz kalınmaktadır. Bu görsel mesajların büyük bir kısmını çevresel grafik tasarım oluşturmaktadır. Grafik tasarımda çok önemli bir yere sahip olan tipografi, çevresel grafik tasarımda kullanım şekliyle, mesajın karşı tarafa en etkili bir şekilde doğru ve kısa bir sürede aktarılmasını sağlamaktadır. Tipografinin yanlış kullanılmasıyla mesajın alıcıya iletilmesinde sorunlar oluşmaktadır. Dahası tipografinin yanlış kullanımı yazı dilinin toplum tarafından yanlış bir şekilde öğrenilmesine sebep olmaktadır. İnceleme için seçilen Bodrum kentine kısaca şöyle değinilebilir: Bölgenin, Türkiye'yi dışarıda örnek olarak temsil etmesi, bünyesinde farklı insan profilleri barındırması ve gelişmekte olan bir kültür - sanat kenti olmasıdır. Kısaca bu çalışma Bodrum ilçesi özelinde çevresel grafik tasarımı tipografik açıdan incelemeyi ve yapılan hataları, yazarak, sorgulayarak tekrar tartışmaya açmayı önermektedir.

Anahtar Sözcükler: Bodrum, Çevresel Grafik Tasarım, Grafik Tasarım, Tipografi, Bilgilendirme Tasarımı, Yönlendirme Tasarımı, Açık hava Tasarımı.

The Basic Typographic Problems and Solutions on Environmental Graphic Design in the Sample of Bodrum

Abstract

In the environment we live, consciously or unconsciously, we are exposed to many visual messages. The environmental graphic design makes up a large part of these visual messages. The typography has a very important place in graphic design. With its use of environmental graphic design provides the most effective way to transfer the message right in a short time on the other side. Any problem occurs while the message is communicated to the recipient with the incorrect use of typography. Moreover, using typography in a wrong way leads the society to learn the use of writing language in an improper way. The city of Bodrum, which is examined in this paper, can be briefly mentioned as follows: The region is an example of Turkey as an outside representative, having different human profiles in its own right, and being a developing culture and arts city. This paper intends to examine the environmental graphic design and re-discuss the typographic mistakes by questioning the samples in the town of Bodrum.

Keywords: Bodrum, Environmental Graphic Design, Graphic Design, Typography, Information Design, Wayfinding Design, Outdoor Design.

Giriş

Kişisel bilgisayarların gelişmesiyle masaüstü yayıncılık neredeyse herkesin erişebileceği bir duruma ulaşmıştır. Bu durum görsel iletişim tasarımı bilgisinin önemini daha da arttırmıştır. Tasarım bilgisinden yoksun bir düzenlemenin pek çok örneğinin görüldüğü günümüzde, bilginin öğrenilmesi ve uygulanabilirliğinin önemi bir kez daha anlaşılmaktadır. Görsel iletişimin en önemli yapı taşlarından olan tipografinin çevresel grafik tasarımda kullanımı, toplumsal yapı ve kültür hakkında bize birçok fikir vermektedir.

“Çevresel grafik tasarım, doğal ve yapılandırılmış çevrede yönlendirme, bilgi verme, tanımlama, tercüme etme ve mekan duygusunu arttırma gibi işlevleri olan iletişim dizgelerinin içerdiği grafik öğelerin planlanması, tasarlanması ve sunumudur” (Karamustafa, 2003: 30). Çevresel grafik tasarımda, iletilmek istenen mesajı düzenli, rahat algılanabilir ve çevresiyle uyumlu bir hale getirmek amacı güdülmektedir. Ayrıca, çevresel grafik tasarım, kendi içinde çeşitli alt başlıklara ayrılan disiplinlerarası bir alandır. Kısaca çevresel grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı ve yapısal çevrenin birleşmesiyle ortaya çıkmaktadır (Taşçıoğlu, 2015: 00.02.11 - 00.02.18).

Grafik tasarımın temel öğelerinden olan tipografinin okullarda okutulup üzerine fikirler geliştirilmesi, dergilere konu olması, fikir üretme çalışmalarında eğitiminin verilmesine rağmen, başta çevresel grafik tasarımı olmak üzere, grafik tasarımın pek çok alanında tipografinin yanlış veya eksik kullanımı kendini göstermektedir. Bodrum özelinde, çevresel grafik tasarımda temel tipografik sorunların ele alınmasının sebepleri şöyle sıralanabilir: Bodrum, turizm aracılığıyla Türkiye'nin dünyaya açılan önemli pencerelerinden birisidir. Başta (Avrupa ülkeleri) İngiliz olmak üzere Hollandalı, Belçikalı, Polonyalı ve daha birçok farklı milletten misafirleri ağırlamaktadır. Bodrum, bölgeye yerleşen birçok yerli ve yabancı sanatçılarla gelişmekte olan bir kültür - sanat merkezidir. Sahil turizminin yanı sıra kültür turizminde de önemli yere sahip olan Bodrum, tanıtılmayı bekleyen birçok antik esere sahiptir. Bodrum çevresinde farklı kültür ve gruptan insanlar yaşamaktadır: Türkler, Kürtler, Aleviler (tahtacılar), dışarıdan gelen

yabancılar vb. Ayrıca Bodrum, farklı (tezat / uç) sosyal sınıfları barındırmaktadır. Burada sıralanan sebepler, kullanılan tipografiyi daha da ön plana çıkarmaktadır. Bu çalışma ile Bodrum özeline bakarak çevresel grafik tasarımda uygulanan tipografik düzenlemelerde, *typeface*¹ *anatomi*, *espas*², *kerning*³, *tracking*⁴, *leading*⁵, *boşluk tasarımı* vb. temel ilkelerin incelenmesi ve genelde grafik tasarımın özel bir alan olarak tipografiye etkilerinin sorgulanarak çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Kavram Olarak Tipografi

Grafik tasarımcı, aktarım mecrası değişken olsa da temel görevi görsel problemi çözmek olan kişidir; çözüm sürecinde birçok farklı görsel anlatım biçimleri kullanabilir, burada bir kıstas bulunmamaktadır. Fakat dikkat edilmesi gereken en önemli husus, aktarım biçiminin, içeriği özgün bir şekilde yansıtması veya tamamlamasıdır. Görsel iletişim tasarımcılarının işini kolaylaştıran bilgisayar ve grafik programları yaratım sürecini oldukça kısaltmakta ve masaüstü yayıncılığı evimize taşımaktadır. Stok fotoğrafları ve stok illüstrasyonlarının yaygınlaşmasıyla grafik tasarımda özgünlükte sıkıntılar ortaya çıkmaktadır. Tasarımcılar, bir fikri farklı biçimde çözümlenebilecekken stok materyalleri yüzünden, aynı görsel öğenin kullanılmasıyla benzer hatta aynı denebilecek kadar yakın tasarımlar üretmektedir. Teknoloji, kullanımına bağlı olarak, kimi zaman özgün olmayan işlerin çıkmasına önayak olmaktadır (Toy, 2015: 583). Benzer sorunlar farklı şekillerde tipografi alanında da baş göstermektedir. Fakat daha vahimi, çoğu zaman tipografinin temel ilkelerinin göz önünde bulundurulmamasıdır.

Tipografi, kısaca yazının belli kurallara göre düzenlenmesidir. Tipografi, sadece karışımıza afiş çalışmalarında ya da grafik tasarım ürünlerinde çıkmaz. Hayatın yazı olan her alanında tipografiye rastlanmaktadır. Bir metnin başlığının büyük, alt başlıklarının kalın ve paragrafların normal yazılması, tipografik düzenlemenin sonucudur. Bu denli yaygın ve çok öneme sahip olan tipografinin, görsel iletişim tasarımında çözülmesi gereken problemlerden birisi olması kaçınılmazdır. Doğru bir tipografi ile yazının ya da metnin formuna hükmederek anlatılmak istenen mesaja biraz daha yaklaşmaktadır: “*Tipografi... Bir grafik tasarımcının en çok*

çözmek zorunda kaldığı problem, belki de budur” (Uçar, 2004: 106-107).

Çevresel Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri

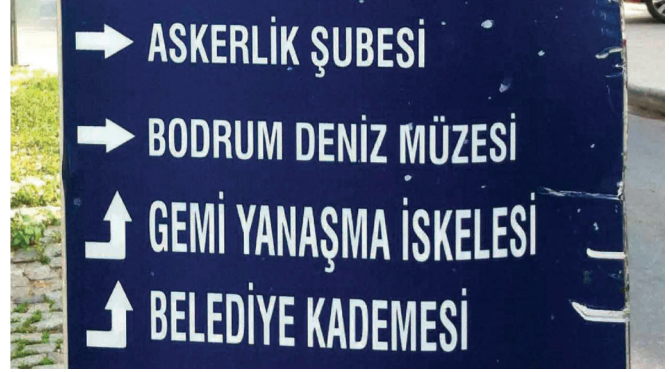
Son yıllarda teknolojik gelişmeler sayesinde hızla artan ve karmaşıklaşan bilgilerin düzenlenmesi büyük önem arz etmektedir. Çevresel grafik tasarım, doğal ve yapılandırılmış çevrede, fazlaşan ve giderek karmaşık hale gelen bilgileri planlı ve anlaşılabilir biçime dönüştüren disiplinlerarası bir alandır. Çevresel grafik tasarım, çeşitli alt başlıklara ayrılmaktadır. Bu alt başlıklar değişse de tipografik düzenleme hemen hemen hepsinde en ön sırada gelmektedir. Çünkü temelde bilgilendirme tasarımında olduğu gibi, karmaşık ve düzensiz olan bilgiyi sistematik ve kolay anlaşılabilir biçime dönüştürme amacı taşımaktadır (Uyan Dur, 2011: 160-161). Tasarım sürecinde tipografiyle sık karşılaşıldığından, görsel tasarımcılar yeni şeyleri deneme yoluna gitmektedir. Yeni arayışlar sırasında hazır bilgisayar programlarının kullanılması, yeterli görsel iletişim bilgisine sahip olunmaması veya ticari kaygılar sebebiyle tasarımlar bozulmaktadır.

Çevresel Grafik Tasarımda Tipografinin Temel Sorunları ve Çözümleri

Tipografi, kolay gibi görünen fakat tasarım sürecinde dikkat edilmesi gereken, içerisinde birçok ilke barındıran önemli bir unsurdur. Ülkemizde bu ilkelere dikkat edilmemesi veya yok sayılmasından dolayı, çevresel grafik tasarım olmak üzere, tüm tasarım alanlarında tipografik sorunlar kendisini hissettirmektedir. Çevresel grafik tasarım ayna gibidir, toplumun genelini yansıtır, Savaş Çevik bir röportajında buna şöyle değinmektedir: “Bir yabancı sosyoloğun sözü var, şu an aklıma geldi: Bir ülkenin kültür seviyesi, sokaklarındaki afişlerin kalitesinden anlaşılır” (Çevik, 2013, 00.24.36-00.27.40).

Tasarım yaparken dikkat edilmesi gereken bazı temel tipografik ilkeler bulunmaktadır: Typeface anatomisi, espas, kerning, tracking, leading, boşluk tasarımı, vb. Bu ilkeler tasarımda olmazsa olmazdır çünkü temel ilkeler sindirilmeden yapılan tasarımlarda büyük ve ciddi iletişim sorunları ortaya çıkmaktadır. Tasarım sürecinde yeni ve öz-

gün bir şeyler üretebilmek için önce temel bilgilerin sindirilmesi, ardından yeni arayışlara gidilmesi gerekmektedir. Bodrum kentinde, çevresel grafik tasarımında en çok karşılaşılan problemlerden biri, yazıyüzü anatomisinin bozukluğudur (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Bir yönlendirme tabelası, 2015.

Yazının evrimleşip zaman süzgecinden geçerek, defalarca orantısal ilişki ve estetik kaygılarla tasarlanmasıyla ideal bir kemik form (harf anatomisi) oluşturulmuştur. Metnin ya da başlığın çeşitli nedenlerle genişletilmesi veya daraltılması nedeniyle bu kemik form bozularak tipografi temel işlevinden uzaklaştırılmaktadır. Harfin deformasyona uğraması ile sağlanan etki, olduğu gibi tasarlanan bir yazıyüzüyle asla bir tutulmamalıdır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Human & Typeface Anatomy, (Aktuğ, 2011).

Tasarlanmış her harf, kendi içinde doğru ve dengeli bir negatif - pozitif alan ilişkisi barındırmaktadır. “Helvetica yazısı”, fotografik olarak daraltıldığı zaman gerçek ‘Helvetica Condensed’ ile aynı değildir... Unutulmaması gereken ayrıntı, yeniden oranlanmış yazılardaki bozulmaların okunurluğu azaltacağıdır.” (Sarıkavak, 2004: 153). Diğer bir örnek ise, Türkçede bulunan, dilimize özel harflerin ‘ç, ğ, ş, ü, ö’, büyük harf *majüskül* ve küçük harf *minüskül* kullanımı sırasında başka bir yazıyüzünden uyarlanmaya çalışılması nedeniyle yine harf anatomisinde görülen sıkıntılardır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. ‘Ğ’nin şapkasının başka bir yazı karakterinden uydurulması, 2015.

Bir yazı karakteri ailesinde italik tarzı bulunmuyorsa, bilgisayarın getirdiği *oblique*⁶ yazı özelliğinin kullanılması, başka bir anatomik hataya sebep olmaktadır. Çünkü italik yazı karakteri, tasarım sürecinde negatif ve pozitif alanlar düşünülerek tasarlanmıştır; harf ağırlığı, kanca, omurga vb. ilişkileri göz önünde bulundurulmuştur. *Oblique* seçeneği ile font deformasyona uğrar ve espaslarda sorunlar oluşur. Benzer bir sorun, yazının *bold* seçeneği için de geçerlidir; harfleri kalınlaştırmak için *stroke* kullanılmasıyla aynı hatalar yinelenmiş olur. Boşluk ister harf arasında olsun, ister metin içerisinde olsun, tasarlanması gereken önemli bir unsurdur. Yine tasarım sürecinde kullanılan her harf ve noktalama işareti, tasarlanması gereken grafik öğelerdir. Harflerin birbirleriyle olan ilişkileri göz önüne alınarak gerektiğinde, harflere tek tek müdahale edilmelidir: Bilgisayar programlarının getirdiği kolaylıklar bazen yetmeyebilir veya istediğimiz çözüm şeklini karşılamayabilir. “Çoğu zaman bilgisayarda kullandığımız

yazılımlar harf bileşkelerinin doğru başlıklarla bir araya gelmesi konusunda programlanmış olsalar dahi, harf boşluklarının doğru ve dengeli düzenlenmesi ayrı bir hassasiyet gerektirir” (Uçar, 2004: 132-133).

Boşluğun tasarlanması gereken bir eleman olduğu unutmamalıdır. Ayrıca, negatif alan olarak da değerlendirilecek bu kısım, yazının daha okunaklı olmasını sağlamaktadır. Ne yazık ki çevremizde gördüğümüz birçok tipografik düzenlemede, boşluğun tasarlanması gereken bir unsur olduğuna dikkat edilmemiştir. Bu yüzden yönlendirme tabelalarında anlamsız boşluklar yer almaktadır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4. Bir bilgilendirme tabelası, 2015

Tasarım sürecindeki bir diğer sorun ise bilgilendirme tabelalarında boşluğa hiç yer verilmemesidir. Bu da iletilmek istenen mesajın rahat algılanmasında sorunlara sebep olmaktadır. Mesajın (tipografinin), zeminin en uç noktasına kadar kullanılmaya çalışılması, tipografinin hapsolmesine ve ister istemez sıkışıklığa neden olmaktadır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Bir bilgilendirme tabelası, 2015.

Yönlendirme tabelalarının, asıl amaçlarına uygun bir şekilde, belli bir yere yönlendirme (bilgi verme) yapmaları gerekiyorken, bazen kendi içlerindeki problemlerden dolayı kafa karışıklığına sebep olmaktadır. Örnekte de görüldüğü gibi, bir kişi gitmek istediği yeri bulabilmek için gereğinden fazla zaman harcamak zorunda kalmaktadır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Bir yönlendirme tabelası, 2015.

Yönlendirme tabelalarında boşluğu tasarlarırken daha da hassas davranmamız gerekmektedir, ister harf arası ister metnin ya da başlığın geri kalanı olsun özenle, mesajı ortaya çıkaracak bir şekilde tasarım yapılmalıdır. Çoğu zaman metin ya da başlık zemine tam olarak uydurulmaya çalışılmaktadır, bu yanlış kullanım nedeniyle metnin algılanmasında sorunlar yaşanmaktadır. Biçim ya da harflerde pozitif, siyah alanların algılamayı asıl olarak belirlediği kanısı yaygındır. Oysa biçim ya da harfin yapısı içinde ve dışında kalan boşluklar onun algılanmasını belirleyen asıl etmenlerdir. Boşluklar biçimleri ortaya çıkardığı gibi, harfin yapısını da belirleyip algılanmasını sağlamaktadır. Harflerin, tırnaklı-tırnaksız, tek vurgulu, iki vurgulu, ince, orta, kalın oluşlarını boşluklar ortaya çıkarır (Turgut, 2013: 133-134).

Yazı karakteri seçiminde ne yapılması gerektiği konusunda, tasarımın içeriğine (mesaja) bakılarak doğru bir şe-

kilde karar verilebilir. Ayrıca, espasları ayarlamak için kullanılması gerekenler, *kerning* ve *tracking* özelliğidir. Doğru bir tasarım için tek bir yol yoktur: Harflerin değişik ağırlık ve biçimlere sahip olduğu unutulmamalıdır. Örneğin A, L, T, V, vb. harfler, kendinden sonra gelen harflerle aralarında özel bir kerning işlemine tabi tutulur. Harf anatomisini bozmak yerine harf arasını düzenleyerek ya da başka bir yazı karakteri kullanarak yeni çözümler üretilebilir. Nasıl harfler ve sözcükler arasındaki boşluğa dikkat ediliyorsa, aynı hassasiyetle satır arasındaki boşluğa da dikkat edilmeli ve bu doğrultuda tasarlanmalıdır. Daha sonra, doğru bir hiyerarşi kurmaya çalışılmalıdır. Trafik işaret ve kurallarını gösteren yönlendirme tabelaları bu temel tipografi ilkelerini özünde barındırmaktadır. Fakat Türkiye’de bu duruma dikkat edilmemektedir. Görsel tasarımcı, hattat ve kaligraf Savaş Çevik (2012, 00.16.05-00.16.34) şu sözlerle konuya dikkat çekmektedir.

Trafik işaretleri çok önemlidir. Bütün dünyada uluslararası nitelikte olan bu trafik işaretlerinin bir standardı vardır. Yazı karakterleriyle, espaslarıyla, büyüklükleriyle, marjlarıyla çok önemli standartları vardır. Bu standartlara ülkemizde nedense uyulmuyor. Hâlbuki standartlar konmuştur. Bunlar dışarıdan ithal edilmiştir. İyi bir tasarımcı, uygulayıcı bunları alıp teknik elemanlarına uygulatır.

Tipografi ile çözümlenen problemlerde yazıyüzünün mesajı okutabilirliğinin yanında, biçimiyle de mesajı desteklemesi, ona çağrışım yapması uygundur. Yazıyüzü kendine has bir karaktere sahip olabilir. İçeriğe uygun olarak yerinde kullanılan yazıyüzü bu sayede tasarımda bir bütünlük sağlayan taşıyıcı öğelerden biri olur ve algılamayı hızlandırır. Bodrum çevresel grafik tasarımında görülen bir diğer tipografik hata ise, bütünlüğü olması gereken durumlarda, birbirinden çok farklı bir tipografik dil kullanılmasıdır. Bu da kafalarda, ‘aynı yere mi ait yoksa birbirinden bağımsız mı’ gibi sorulara sebep olmaktadır: Aşağıda, aynı yere giden araçlar için birbirinden çok farklı tipografik diller kullanılan, yanlış yönlendirme örnekleri görülmektedir (Fotoğraf 7).

Kurumsal kimlik tasarımlarında renk, çizgi, işaret ve bunun gibi tamamlayıcı öğeler; mesajın etkisini sürdür-



Fotoğraf 7. Bodrum - Gümbet araç bilgilendirmesi, 2015.

mek ve devamlılığı için kullanılmaktadır. Tipografide, bu tamamlayıcı öğeler gibi aynı yolu izlemektedir. Bu sayede markanın (mesajın) algılanması kolaylaştırılır ve akılda kalıcılığı artırılmış olur. Her yazı karakterini kendine ait bir sözü ve yarattığı etkisi vardır. Ancak tasarım yaparken yazı karakterleri doğru seçilmelidir. Bazı yazı karakterleri ciddi, bazıları samimi, bazıları ise daha teknolojidir. Bu nedenle yazı karakteri seçiminde estetik, uygunluk, okunabilirlik ve okutabilirlik üzerinde düşünülmesi gerekir. Seçtiğimiz yazı karakteri bir kişiliğe sahiptir. Karakter içeriğe uygun olmalı ve ürünle bütünleşmelidir (İstek, 2004: 11).

Dil bütünlüğü olmayan bir diğer alan ise trafikte araçların takibi için kullanılan plakalardır. Plakalarda kullanılan dil birbirinden çok farklıdır. Burada da bir standart

olmasına rağmen bu kurallara uyulmamaktadır. Çoğu araç sahipleri plakalarını neredeyse istedikleri gibi şekillendirmektedir, hatta yazı yüzlerini abartılı bir şekilde değiştirmektedirler (Fotoğraf 8). Standart bir uygulama olmasına rağmen plakalarda kullanılan tipografi, kişisel zevklere göre şekillendirilmektedir.



Fotoğraf 8. Araç plakaları, 2015

Türkiye tasarımında temel problemlerle uğraşırken, Almanya yol işaretlerine özel yazı yüzü tasarlayıp bunu içeriğe uygun nasıl geliştireceğinin üzerine düşünce üretmiştir. *DIN-Schrift* adındaki yazı karakteri bu düşüncenin ürünüdür. *DIN-Schrift*, Almanya'da yol işaretlerinde kullanılmak üzere özel olarak tasarlanmış ve siyah zemin içinde sarı olması planlanmış yazı karakteridir. Bir süre kullanılmasının ardından *DIN-Schrift* yazı karakterleri üzerinde, kötü hava koşullarında da okunaklılığını yitirmemesi için bazı ayarlamalar yapılmıştır. Bu ayarlamalar sonucu 'o' harfi daha da ovalleşmiş, harf uzunlukları görsel etkiyi güçlendirmek için artırılmış ve *umlaut* (iki nokta) imini oluşturan kareler daireye çevrilmiştir (Ambrose&Harris, 2010: 62).

Fotoğrafta yer alan görüntüde yazı karakterinin ilk yapılan hali (üstte) ve geliştirildikten sonraki hali (altta) yer

almaktadır. Bu düzeltmeler (geliştirmeler) ile kötü hava koşullarında, *DIN-Schrift* yazı karakterlerinin nasıl görüldüğü ve algılandığı fotoğrafın yan tarafında gösterilmektedir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Almanyada yol işaretlerinde kullanılmak üzere tasarlanan Din-Schrift yazı karakteri. (Ambrose& Harris, 2010, 62).

Çevresel grafik tasarımda, tipografi kullanımında dikkat etmemiz gereken bir diğer ilkeyse hiyerarşidir.⁷ Anlatılmak istenen mesajın bir sıralaması olmalıdır, tüm mesajlar aynı ses tonuyla iletmeye çalışılırsa bir karmaşaya neden olur bu yüzden mesaj belirli bir düzene ihtiyaç duyar. Düzeni belirleyen ise iletilmek istenen mesajın kendi aralarındaki önem sırasıdır ve mesaj algılayıcısı bu düzen sayesinde karmaşa yaşamadan istediğini alır. Örnekte görüldüğü gibi hiyerarşik düzeni olmayan, anatomisi bozulmuş yazı yüzü kullanan, yanlış boşluk tasarımı barındıran çalışmalara Bodrum çevresinde sık rastlanmaktadır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10. Bir bilgilendirme yazısı, 2015.

Tipografik hatalar ile anadilin doğru kullanımına (yazımına) balta vurulmaktadır. Bu olumsuz örneklerde de görüldüğü üzere, sürekli insanlarla temas halinde olan ve Türkçenin kullanımı konusunda insanlara örnek olması gereken kurumların; daha da hassas davranarak temel tipografik yanlışları yapmaktan kaçınmak yerine, duyarsızca bu hataları paylaşmaktadırlar (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11. Billboard örnekleri, 2015.

Bu tür tipografik hatalar kültür yozlaşmasının bir parçasıdır. "Ajans çalışanları müşterinin gözüne girmek, müşteriyi elinden kaçırmamak için ya da bilgi eksikliği başta olmak üzere çeşitli nedenlerle temel tipografik hatalar yapmaktalar... Böylece, endüstrideki birçok tasarımcı; hatalı tipografik tasarımlarla toplumda yanlış bir kullanımı yaygınlaştırıyorlar" (Öçalan, 2013).

Teknolojinin getirdiği kolaylıklarla tasarımcıların bile çeşitli sebeplerle tatbik etmediği temel tasarım ilkelerine, bir de işinin ehli olmayan insanların eklenmesiyle tasarımda büyük bozulmalar baş göstermektedir. Tasarımların bulunduğu her mecra bozulmayı topluma yaymakta ve bu durum bilinçdışı bir şekilde toplum tarafından kanıksanmaktadır: Yapılan yanlışlar zamanla alışkanlıklara dönüşerek günümüz toplumunda olduğu gibi yazışma dilinin çok kusurlu olmasına rağmen bu hatalar, çoğu kimseler tarafından fark edilmemektedir. İnsanlar, hatalara karşı duyarsızlaşmaktadırlar. Çevremizde gördüğümüz birçok açık hava tasarımları, bilgilendirme tasarımları, dergiler, kitaplar, internetteki sosyal mecralar, devletin bazı kanalları tipografik yanlışları umursamadan paylaşmaktadırlar. "Üzülerek söylemek gerekirse, tipografik duyarlılık azaldı. Bu harikulade biçimlerin ve onlar arasındaki büyümlü ilişkinin peşinden koşan tipografi sanatçılarımızın nesli giderek tükendi... Farkında olmasak da bu tasarım kirliliği, bizi zamanla etkiler ve çoğu yanlış, çirkinlik güncelleşip sıradanlaşabilir" (Uçar, 2004: 121).

Kötü bir göz beğenisinin toplum tarafından kanıksanması; günlük hayatta yanlış ve kötü tasarım öğelerinin kullanılmasına neden olmaktadır. Bunun yansıması olarak amacına hizmet etmeyen birbirinden vasat görsel işler türemektedir ve bu bozulma sürecini daha da hızlandırmaktadır (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Bir esnafın bilgilendirme yazısı, 2015.

Tipografideki temel sorunların giderilmesi ile iyi bir göz beğenisi tekrar topluma kazandırılabilir, elbette burada görsel iletişim tasarımcılara büyük rol düşmektedir. 1966 doğumlu İngiliz grafik tasarımcı Jonathan Branbrook'un tasarım stüdyosu, tipografinin, grafik tasarım bakış açısı olduğunu söyleyerek tipografinin önemini vurgulamıştır (Durmaz, 2006). Çevresel grafik tasarımda yapılan birçok düzenlemenin ilk sırasını tipografi oluşturmaktadır; bu yüzden iyi bir tipografi bilgisinin eğitimi ve öğrenimi, tasarım sürecinin tüm alanlarında tasarımcıya önemli bir şekilde yardımcı olacaktır. Yeni arayışlar içine girebilmek için eski, var olanı bilmek gereklidir bu sayede yeni çözüm yolları geliştirilebilir. "Ancak unutulmaması gereken bir diğer nokta ise, her türlü yenilik, tarz veya akımın kuralları yıkılarak başladığıdır. Kuralları yıkmak için, önce onları bilmeniz gerekir..." (Uçar, 2004: 138).

Sağlıklı bir tasarım süreci için önce temel tasarım ilkeleri sindirilmelidir arkasından çözüme uygun yaratıcı fikirler geliştirilmelidir. Örneğin 2015 yılı AILA⁸ Kentsel Tasarım Ödülü sahibi olan Adelaide (Avustralya) kenti yönlendirme tasarımlarına bakıldığında, tasarıma başlamadan önce kente dair önemli ve derin araştırmalar yapıldığı anlaşılmaktadır. İleride oluşabilecek sorunları ve gelecekteki şehir gelişimini de hesaba katarak esnek bir bilgi

sistemi oluşturulmuştur. Yönlendirmelerde şehrin artan nüfusunu da göz önüne alınarak yürüyüş, bisiklet ve toplu taşımacılık gibi sürdürülebilir bir strateji izlenmiştir, bu sayede trafik yoğunluğunu önlemeye yönelik bir adım atılmıştır. Kapsamlı bir haritalandırma sistemi yapılarak tasarımlar zenginleştirilmiştir (Fotoğraf 13). Ayrıca dünyada 5. en yaşanabilir şehri seçilmiştir (Studio Binocular, 2016).



Fotoğraf 13. Adelaide yönlendirme tasarımları (Studio Binocular, 2016).

Adelaide şehri yönlendirme tasarımlarında olduğu gibi tipografide temel ilkelerin yerine getirilmesinden sonra tasarımların üzerine eklenen her yaratıcı fikir kendini daha güçlü ifade etmektedir. Dile ait kuralların doğru kullanımı ile sağlıklı bir sosyal iletişim sağlanmaktadır. Tipografiyi yanlış kullanan toplumlar, her zaman kendi içlerinde birbirlerini anlamada güçlükler yaşamaktadır. Çünkü dilin yanlış kullanılması (yazılması) kendi dilini doğru öğrenmede, anlamada ve yorumlamada önemli bir rol oynamaktadır. Türkiye uluslararası yapılan OECD⁹ eğitim raporunda maalesef kendi dilinde yazılanı anlamada çok gerilerde yer almaktadır (Çapa, 2015: 00.06.00-00.07.04). Grafik tasarımın iyileştirilmesi başta tipografinin doğru kullanımından geçmektedir. Becer'in dediği gibi: Tipografide temel yapıyı bilmeyen, onu yorumlayamaz. Yorumlama, üzerine fikir üretme yani oynama (deneme) aşaması daha sonra gelir. Önce Kurallar öğrenilir ardından sorgulanır. Eğer öğrenmeden sorgulamaya gidilirse, tasarımcının kişisel zevklerini tatmin eden, işe yaramaz ve yanlış sonuçlar elde edilir (Durmaz, 2008: 20).

Sonuç ve Öneriler

Bodrum özelindeki bu gözlem ve inceleme sonucunda, çevresel grafik tasarımdaki bazı temel tipografik sorunların tekrar gün yüzüne çıktığı ve temel tipografi bilgisi olmadan ilerlemenin güçlüğü saptanmıştır. Çevresel grafik tasarımda en çok karşılaştığımız tipografik çözümler,

birçok nedenle doğru kullanımı suistimal edilen bir tasarım unsuruna dönüşmüştür. Çevresel grafik tasarımda tipografinin yanlış kullanımı, Bodrum kentinde kendisini şöyle hissettirmektedir: Kötü bir kent imajı bırakmakta, zaman kayıplarına ve trafik sorunlarına neden olmakta, hatalı yönlendirmelere ve yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermekte, yine bu yanlış kullanımlar ile Türkçe yazı dilinin bozulması gibi sorunlara neden olmaktadır.

Tipografideki bozulma süreci, halkın bu yanlış kullanımları kanıksaması ile daha da hızlanmakta ve hatalar daha geniş kitlelere yayılmaktadır. Bozulmalar geometrik seri şeklinde, yaygın bir biçimde hayatımızda yer almaktadır; yanlış kullanımların önüne geçilmezse hızlı bir şekilde ilerleyerek daha kötü sonuçlara neden olacağı düşünülmektedir. Tasarımlar ne kadar özgün ve yaratıcı olursa olsun temel tipografi ilkelerinden uzak ise, mesajın aktarılmasında önemli problemlerle karşılaşmaktadır. Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak, hazır efektler ve hız kavramıyla tasarım sürecini sindirmeden hazırlanan işlerde tipografinin bozulmasına zemin hazırlamaktadır.

Genel olarak çevresel grafik tasarımlar belli bir denetimden geçmez iken denetlenen mecralarda ise sağlıklı bir işleyiş söz konusu değildir. Akademik eğitimlerin sokağa yansımaması ise ayrı bir problemdir. Akademilerde tipografi eğitiminin verilmesine karşılık bu denli çok sayıda tipografik hatanın bulunması bir yerde bir şeylerin eksik ya da yanlış yapıldığının göstergesidir. Ayrıca bu sorunların çözümü sadece akademiler ile sınırlı kalmamalıdır çünkü bilinmektedir ki bu sorunların kaynağı iki taraflıdır. Toplum bu konuda bilinçlendirilerek sağlıklı bir işveren ve hedef kitlenin oluşması sağlanmalıdır. Çevresel grafik tasarımda kullanılan bu yanlış tasarımlar vakit geçmeden kaldırılmalı ve daha fazla bozulmanın önüne geçilmelidir.

Bodrum kenti örneğine yeniden baktığımız zaman, bu tipografik sorunlarla ülkemizi dünyaya karşı ne yazık ki bol tasarım hataları içeren ve bunu sürdürmeyi alışkanlık edinen kent olduğunu görmekteyiz. Ayrıca dilin yanlış yazımıyla yine olumsuz bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine önemli kentlerin dahi (kültürel etkileşimin fazla olması, turizm ile Türkiye'nin dışarıda tanınmasını

sağlayan örnek kentlerinden birisi olması vb.) birçok temel tasarım hataları barındırması, geriye kalan kentlerimizdeki tasarım kaygılarını haklı göstermektedir. Bodrum gibi kültür ve doğal zenginlikleriyle dışarıyla temas halinde olan kentlerimizin kendine ait bir görsel kimliğe bürünerek, içerde ve dışarıda bir marka olarak kendisini temsil etmesi gerekmektedir. Grafik tasarım derneklerinin, tasarım topluluklarının bu konularda daha etkin bir şekilde rol alarak yanlış kullanımlara göz yumması, doğru kullanımları ise teşvik ederek katkı sağlaması gerekmektedir.

Yerel yönetimlerin (il özel idaresi, belediye idaresi, köy idaresi) bu konuda yetkin birimler oluşturarak ya da bilirkişiler bulundurarak gerekli denetimleri gerçekleştirmesi, yanlış tasarımların kullanımına engel olması sağlanabilir. Akademilerde doğru tipografi kullanımının yanı sıra bunun neden önemli olduğu ve topluma yansımaları üzerine de eğitimler verilebilir.

Toplumun tasarım konusunda temelde olsa bilgi sahibi olması için temel eğitimde buna yönelik tasarım dersleri eklenebilir ve var olan görsel sanat derslerinin içeriği zenginleştirilebilir. Ayrıca eğitimde tasarımcılara öz denetim (meslek ahlakı) alışkanlığı kazandırılmalıdır. Devletin denetim mekanizmaları temel tasarım ilkelerinden taviz veren tasarımlara izin vermemelidir. Matbaa ve tabela merkezlerinde çalışanlara yönelik atölye çalışmaları yapılarak iyileştirmeler sağlanabilir. Tasarım etkinliklerinin sayısı artırılarak, bunların hedef kitle ve toplumla buluşmasına daha fazla ağırlık verilebilir.

Notlar

- 1 Yazıyüzü (Korkmaz, 2014).
- 2 Yan yana dizilen harflerin arasındaki boşluk (Tokgöz, 2011: 60).
- 3 Uyumlama (Öçalan & Durmaz, 2015).
- 4 Kelimeler arası boşluğun dengesi (Creamer, 2003: 13).
- 5 Satır Aralığı (Ambrose & Harris, 2010: 215).
- 6 Yapay eğik (Altunoğlu, 2013).
- 7 Sıradüzen (Turgut, 2013: 127).
- 8 Australian Institute of Landscape Architect / Avustralya Peyzaj Mimarlığı Enstitüsü.
- 9 Organisation for Economic Cooperation and Development / Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü.

Kaynakça

Ambrose, G. & Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü, Din-Schrift* (B).

Barhana, Çev.), İstanbul: Literatür Kitapevi.

Durmaz, Ö. (2006). “Jonathan Barnbrook ile Röportaj”, *Grafik Tasarım Dergisi* (02), İstanbul: Yaysat.

Durmaz, Ö. (2008). “Emre Becer ile Röportaj”, *Grafik Tasarım Dergisi* (17), İstanbul: Yaysat.

İstek, R. (2004). *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*, İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Karamustafa, S. (2003). “21. Yüzyıl Türkiye’sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi”, *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Sarıkavak, N.K. (2004). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Tokgöz, F. (2011). “Grafik Tasarımda Espas Sorunları”, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Toy, E. (2015). “Günümüz Grafik Tasarımında Özgünlük Kavramı Üzerine Bir

İnceleme”, M.S.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, *Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Muğla, M.S.K.Ü. Matbaası.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Uçar, T.F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Aktuğ, Ç. (2011). “Human & Typeface Anatomy” <https://www.behance.net/gallery/3672107/Human-Font-Anatomy> Erişim Tarihi: 15.10.2015.

Altunoğlu, Ö. S. (2013). “Tipografiye Giriş: Tipografi, Font, Typeface Nedir?” <http://serdara.com/tipografi-font-tasarim> Erişim:10.08.2016

Creamer, D. (2003).” Computer Typography Basics, I.D.E.A.S.” <http://www.ideastraining.com/PDFs/TypographyBasics.pdf> Erişim Tarihi: 12.08.2016.

Çapa, E. (2015). “Türk Hamamlarında Suyun Kaldırma Kuvveti Neden Yok” <http://www.cnnturk.com/video/guncel/emin-capa-turk-hamamlarinda-suyun-kaldirma-kuvveti-neden-yok> Erişim Tarihi: 12.10.2015.

Çevik, S. (2012). “+1T Gazete Tasarım Günleri” <http://www.vimeo.com/46477516> Erişim Tarihi: 18.09.2015.

Çevik, S. (2013). “Biz Hayata Bakarken, Hattat - Kaligraf Sanatçısı Savaş Çevik Hoca ile Sohbet” <https://www.youtube.com/watch?v=toC-uxmMgTM> Erişim Tarihi: 20.07.2016.

Korkmaz, Ö. (2014). “Bizim İçin Tipografi, ‘Yazıtipi’ Değil, Suistimal Edilmiş Bir Terimdir” <http://blog.designedbysherpa.com/2014/12/bizim-icin-tipografi-yazitipi-degil-suistimal-edilmis-bir-terimdir/> Erişim Tarihi: 08.08.2016.

Öçalan, O. (2013). “Türkçe Tipografi Topluluğu, “Memleketin Tipografisi” <http://www.turkctipografitoplulugu.org/yazilar-memleketin-tipografisi/> Erişim Tarihi: 26.09.2015.

Öçalan, O.; Durmaz Ö.; Kırayoğlu, A. (2015). “Türkçe Tipografi Topluluğu, ‘Uyumlama”” <http://www.turkctipografitoplulugu.org/sozluk/uyumlama/> Erişim Tarihi: 08.08.2016.

Studio Binocular (2016). “Adelaide Wayfinding” <http://www.studiobinocular.com/2016/01/adelaide-wayfinding/> Erişim Tarihi: 29.12.2016.

Taşçıoğlu, M. (2015) “Çevresel Grafik Tasarım ve Kentte Grafik Kirlilik”, Architects Meet in İstanbul <https://www.youtube.com/watch?v=8w4GGJnBYLQ> Erişim Tarihi: 12.07.2016.

Uyan Dur, B. İ. (2011). “Çevresel Grafik Tasarımın Uygulama Alanları”, G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat ve Tasarım Dergisi* <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanatvetasarim/article/view/5000137004/5000125960> Erişim Tarihi: 08.08.2016.

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Bir yönlendirme tabelası, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 2. Human & Typeface Anatomy, (Aktuğ, 2011).

Fotoğraf 3. 'Ğ'nin şapkasının başka bir yazı karakterinden uydurulması, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 4. Bir bilgilendirme tabelası, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 5. Bir bilgilendirme tabelası, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 6. Bir yönlendirme tabelası, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 7. Bodrum - Gümbet araç bilgilendirmesi 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 8. Araç plakaları, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 9. Almanya'da yol işaretlerinde kullanmak üzere tasarlanan Din-Schrift yazı karakteri (Ambrose& Harris, 2010, 62).

Fotoğraf 10. Bir bilgilendirme yazısı, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 11. Billboard örnekleri, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 12. Bir esnafın bilgilendirme yazısı, 2015 (Fotoğraf: Mustafa Akman).

Fotoğraf 13. Adelaide şehri yönlendirme tasarımları, (Studio Binocular, 2016).

Denetimden Kaçan İmgeler

Ezgi YAKIN*

Gündelik hayatta denetim mekanizmalarının etkinlik alanını genişletmek için çeşitli yollara başvurduğunu görürüz: Arşivin, medyanın, görsel ve yazınsal üretimlerin anlam ve bağlamlarının yer değiştiği veya yeniden üretildiği çeşitli yöntemler izlenir. Bu sayede denetim, hemen kavranamayacak biçimlere girerek yaşantımıza nüfuz edebilmektedir. Denetleme ağının beden politikalarında, ekonomik, sosyal ve hatta mikro ilişkilerde kendini yeniden üreten yapısı, bireyin öznel tercihiymiş gibi içselleştirileceği bir ortam hazırlayabilmektedir.

Günümüzde dikkat çeken bir tanımlama olarak biyoiktidar kavramı¹, bu meselelerin derinlemesine irdelemesine olanak sağlar. Bu kavram, Filozof Giorgio Agamben'in yaklaşımıyla tartışılırken siyasal olan ile 'çıplak hayat'ın belirli tanımlayıcı (kamusal-özel alan gibi) ifadelerle ayrışır gibi gözüktüğü üzerinde durulur. Fakat aslında siyasetle hayatın iç içe giren bir biçimde karşımıza çıktığı öne sürülür. Bu bağlamda denetim alanı olarak gündelik hayat, suç ve cezanın aynı zamanda özgürlük ve kapatılmanın egemenin yürüttüğü çeşitli yöntemlerle yeniden tanımlandığı ve uygulandığı stratejiler alanına dönüşebilmektedir (Agamben, 2013)².

Gündelik yaşama sirayet eden siyasetin baskılayıcı fakat muğlak mıntıkasını vurgulayan güncel yorumlar – sanatın sanatçı öznelerin deneyimlerinden bağımsız ilerlemediğini temel alırsak- sanatsal üretimleri etkilemektedir. Sanat eleştirmeni Hal Foster'ın (2017: 7) ifade ettiği gibi güncel tanımlamalar, sanatı düzenlemez; fakat yönlendirebilmektedir. Benzer şekilde sanata içkin meselelerin yanı sıra, dış koşullarda sanatın mecrasını etkile-

diği gibi üretimlerde yeni ufuklar açabilmektedir. Çeşitli kanaatlerin ötesinde yaşanan zamanda karşılaşılan baskılayıcı ortam, sanatın dolaşımını sekteye uğratan sorunları gün yüzüne çıkarır.³ Fakat aynı zamanda bu koşullarda sanat, öznel kavrayışların ifadelendirilmesinde çeşitli yaratıcı yöntemlerle hareket kazanabilmektedir.

Yaşam ile siyasetin birbirini üreten halinin yansımaları, sanatın buradan beslendiği gerçeğiyle, sanat yapıtında kendisini çeşitli simgesel kodları ihlal ederek ve bunları bir mizansen biçimi olarak yeniden sunmasıyla gösterir. Dayatılan gerçeklikle kurulan bu zorunlu ilişkide, sanatçıların problemle olan mesafesi ve içsel deneyimin dışavurumu, sanatın içinden ele alınması gereken bazı soruları gündeme getirir. Çalışmalarda dış gerçekliğe dair bir temsilin somut biçimde sanatı pragmatist ve araçsal kılma riski (bu bilinçli bir tercihte olabilmektedir) hali hazırda bulunurken, bunu aşan üretimlere odaklanmak, dış koşullarla sanatsal kaygıların nasıl buluştuğunu görmek açısından dikkate değerdir. Bu doğrultuda, sanatçının yaratıcı üretimi ve faaliyetlerini engelleyen ya da cezalandırma ve denetleme biçimlerini sorgulayan çalışmalara odaklanılabilir. Sanatsal çalışmalarda yeni bir yapı kurmadan ve anlamı tekkileştirmeden özgürleşen bir imge dağarcığından söz edip edilemeyeceği ise üzerine eğileceğimiz bir başka başlık olarak yerini almaktadır.

Sanatı Yaşamdan Koruma/Kapatma

Yaşadığımız çağda, iktidarların işleyişi ve sonuçları farklı coğrafyaların kendine has bileşenleriyle açığa çıkmaktadır. Michel Foucault'nun ifadesiyle (2011: 145) "bir toplum, bir iktidarın, sadece bir iktidarın uygulandığı üniter bir

gövde değildir; bir toplum, gerçekte, farklı ama yine de spesifikliklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir”. Yani her toplumun mikrodan makroya çeşitli iktidarların modellenmesiyle oluştuğunu, aynı zamanda iktidar yapısının baskılayıcı yöntemleriyle ortak görünüm kazandığını da söylemek mümkündür. Dolayısıyla kültür ve sanat örneklerinin çatışma durumunda ‘korunması’ veya çatışma yarattığı gerekçesiyle ‘kapatılmasının’, “temel olan bir tür merkezi iktidarın türevi” olmaksızın (Foucault, 2011: 145) tehlike ile güvenlik kavramlarının anlamını yeniden üreten biyo-iktidarın işleyişiyle açık bir bağlantısı vardır.

Gündelik hayata denetimi güçlendirerek şekil veren egemen yöntemler, Foucault’nun yaklaşımından referansla ‘tehlike kültürü’ üretebilmektedir. Varlığı veya yokluğu meçhul ve değişken, farklı sebeplerle yeniden üretilebilen tehlike tehdidinin, yaşamın bir parçası haline gelmesi olarak bakılabilir bu kültür tanımına. Bu durumu besleyecek olasılıkların türetilmesi, “verili ve nesnel bir durum olmaktan çok, kime ve neye karşı bir tehdit oluşturduğuyla” ilgilidir (Özmkas, 2012: 68). Bu şekilde güvenlik, gündelik hayatta, tehlike oluşturan durumların türevleriyle meşrulaştırılıp “kendisini denetim altına almak istediği alana göre yeniden yeniden kuran bir söylem haline gelir” (Özmkas, 2012: 68). Başka bir deyişle baskı altına alınmak istenen duruma göre güvenliğin bir söylem olarak sürekli kabuk değiştirmesi söz konusudur. Bu durum neyin tehlike olup olmadığına dair gerçekle kurulan öznel bağlantıları temelden sarsabilmektedir.



Resim 1. 14. İstanbul Bienali’nde Kasa Galeri’de sergilenen Walid Raad’ın *Another Letter to The Reader* (2015) çalışmasının enstalatif sunumu.

Güvenliği gerekçelendiren söylemin egemenin denetim altına almak için kullandığı bir araca dönüşmesi, anlamın sürekli yer değiştirmesine yol açmaktadır. Bu durum öznel deneyimde gerçeklikle güçlü bağ kurulabilecek görüşlere ulaşmayı ötetir. Çünkü dışsal gerçeklikte söylemden destek alarak kurgusal bir hal almaya başlar. Böyle bir durumda sanatçıların gerçeğin şeyleşmiş imgesiyle oynaması kaçınılmaz gibidir. Örneğin “korunma” kavramıyla ilgili Lübnanlı sanatçı Walid Raad’ın *Another Letter to The Reader* (Okuyucuya Bir Diğer Mektup, 2015) çalışmasında, sanatsal üretimlerin kurmacayla olan ilişkisinde bu unsurları devreye soktuğunu görürüz. 14. İstanbul Bienali’nde eski bir banka kasası olan galeri mekanında sergilenen bu çalışma, görsel kültür öğeleriyle tarihsel anlatı ilişkisini “tehlike kültürüyle” birlikte ele alır. Anlatılana göre;

1914 yılının sonlarına doğru, Harbiye Nazırı Jön Türk Enver Paşa, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu düşünülerek ve/veya savaşın yol açabileceği zararlardan korumak için, yüzlerce İznik motifinin toplanarak saklanması emretti. Bu motifler kutulanarak ve sandıklanarak İstanbul’daki birçok bankanın kasasına istiflendi. Kimse motiflerin üzerlerindeki koruma kalkanını aşarak savaş sırasında bir şekilde dışarı sızabileceğinden şüphelenmemişti. Hükümet yetkililerinin çoğu, motiflerin ihanet ve devlete karşı yıkıcı faaliyet suçundan 1919–1920 Harp Divanı’nda yargılanmasına uğraşırken, sadece bazıları, motiflerin aslında onları uzun süre önce terk eden mavi, yeşil ve kırmızı renklerini aramak için kasalarından çıkmış olduğunu fark etmişti (14b.iksv, 2016).

Sandıklardan kaçan hayalet imgeler, onları görünür kılan renklerini aramaya çıkarlar. Düne, bugüne ve yarına doğru bir harekettir bu. Gerçeğe dair temsiliyetleri kuşku- lu tarihsel bilgilerin, özne ve nesnelere çalışmadaki gibi ele alınması, ancak duyumsayarak algılanabilecek anlam zenginliğini ortaya çıkarır. Sanatçı tarihsel yazında neden-sonuç ilişkisine indirgenmiş ikna edici yöntemleri tersine çevirerek, hastalıklı organizmayı deşer ve dağıtır, absürt ve fantastik imgelem dünyası oluşturur. Başka bir deyişle Deleuze ve Guattari’nin şizoanaliz yorumlarından hareketle çalışmada “çizgisel ya da metonimik olmaktan çok eşsüremlili, tekil olmaktan çok çok katlı, tek anlamlı ve anlamlı

olmaktan çok heterojen ve çok anlamlı” (Holland, 2013: 71-72) bir durum söz konusudur. Yani tek bir bütünün parçası olamayan veya bütünün yerine geçmeyen çok katmanlı ve bakışa göre yer değiştirebilen göstergelerin kurgulandığına şahit oluruz.

Çalışma her yere serpiştirilmiş kuşku tohumlarıyla birlikte kültür-sanata dair bir nesnenin ‘değer’ biçilerek korunurken kapatılmasıyla, bir tehlike olarak cezalandırılıp kapatılmak istenmesi arasındaki muğlak kavrayışta bırakır izleyiciyi (Ayrıca metinde geçtiği gibi sandıkların gerçekte de banka kasasında sergilenmesi değer nasıl el değiştirdiğine dair de bir işaret taşıır). Üstelik motif biçimleriyle ortaya çıkan imgeler, arkalarında sadece kurulu formlarının izlerini bırakmıştır; yani katı, sıvı, gaz olarak kimyası değişen, ‘rengini yitiren’ fakat varlığı yok olmayan halleriyle gerçeklik düzlemine firar etmişlerdir.



Resim 2. *Another Letter to The Reader* (2015) çalışmasının enstalatif sunumu

Sanatsal uğraşta imgenin gerçeklikle olan “abartılı”, “fantastik”, “irrasyonel” ya da “özel olarak çarpıtılmış” ilişkisi, anlamın somut ve tekil sesiyle ortaya çıkmaz. Bu nedenle Slavoj Žižek, simgesel düzen ve fantezi-gerçeklik ilişkisini Kafka’nın ifade yöntemini örnek vererek tartışır:

‘Kafka’nın evreni’ denen şey ‘toplumsal gerçekliğin bir fantezi imgesi’ değil, tam tersine, bizzat toplumsal gerçekliğin ortasında iş başında olan fantezinin mizansenidir. (...) Belirli bir toplumun ideolojik biçimini fiili toplumsal ilişkilerinin bileşiminden çıkarmaya

çalışan bildik ‘ideoloji eleştirisi’nin tersine, analitik yaklaşım her şeyden önce toplumsal gerçekliğin kendisinde işler durumda olan ideolojik fanteziye ulaşmayı amaçlar (Žižek, 2004: 51).

Başka bir deyişle gerçekliğin bütüncül ele alınan görünür örneklerinin yerine, parçalı ve ayrıştırılmış haliyle oluşan fantastik kurgu, ideolojik araçları ve ideali açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla Raad’ın çalışmasındaki rasyonel olmayan hal, bilinçli tercihin ürünü olarak, güç mekanizmasıyla biçimlenen düzenin araçlarına kısa devre yaptırır. Böylece gelişen durumların topluma nasıl yansıtıldığını gösteren sözel ve yazınsal üretimi ‘abartılı2 işaretleriyle açığa çıkarır: olumlanan bir nesne işleyişe tezat kontrolsüzce hareket ettiğinde olumsuzları ve “haklı” kapatılmanın alt yapısı ifadelerle hazırlanır.

Raad’ın sanatsal yönteminde belgeye, metne, nesneye ve fotoğrafa işaret koyma edimi, savaşın ve baskının tahrip ettiği derine gizlenen renkleri, çizgileri, formları arama isteğinden kaynaklıdır. Bankaların, tarih kitaplarının, müzelerin etkisiyle çizgiler şekiller ve renkler fiziksel olarak yok olmaktadır. Fakat bazıları sadece duyarlı gözlerin görebileceği şekilde manzaranın içindedir (Raad, 2014). Sanatçının arşivsel olanı yeni bağlantı noktalarıyla ilişkilendirmesi “yerini şaşırılmış bir geçmişe eşeleme, o geçmişin izlerinden bazılarını harmanlama, şimdiye nelerin kaldığını saptama isteği[yle]” (Foster, 2017: 66) alakalı gibidir. Bunu yaparken çalışmaların gerilimini, kabul gören tarihsel anlatım yapısına mantıksız gelen ifadeler veya formlar yerleştirerek yaratır. Böylece egemen doğrunun kurulu yapısını bozarak duyarlı izleyiciye yeni görme biçimi sunar. Dolayısıyla bu çalışmada olduğu gibi motifler kapatıldıkları yerden firar etseler bile gerçeğin duyumsanabileceği manzarası içinde hala görülebilmektedir.

Kaçan İmgeler

Savaşın, çatışmanın veya baskı unsurlarının tehlike-güvenlik çıkmazında hayatın bir parçası haline gelmesi sanatın konumunu sorgulatır. Sanatın korunaklı bir iskanın olmasını ve gerçekliğin salt ayrım çizgileriyle ele alınamayacağı Jacques Ranciere şu şekilde açıklar:

O halde sanat politikası, kendi alanı dışındaki ‘gerçek dünyaya’ müdahaleyle çözemeyen paradokslarını. Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrımlar vardır. Gerçek (le réel) her zaman için bir kurmaca inşasıdır – yani görülür, söylenir ve yapılar olanın birbirine bağlandığı bir mekanın inşası. Kurmaca karakterini inkar edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşım (consensuel) kurmacadır. Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, bu gerçeği polemik bir biçimde parçalayıp, çoğaltır (Ranciere, 2010: 71).

İfade edilen yaklaşımda, gerçeğin alanında kendini konumlandıran egemen kurmacanın araçlarını parçalayıp öğelerine ayırmak, yani ‘uyuşmazlık’ yaratarak sanatsal mecrada ele almak önerilmektedir. Bu sayede görsel sanatlarda kurmaca, genelleştirici tutuma karşı tekrarı bozar, algıda uyarıcı etkisi olan farklı sinir uçlarını harekete geçirir. Fakat Ranciere (2010: 71), bu durumun izleyiciye sanat pratiklerinin “birtakım bilinç biçimleri veya sanatta dışsal olan bir politika adına harekete geçirecek birtakım enerjiler sağlamaya dönük araçlar” olarak gösterilemeyeceğini savunur. Çünkü sanat, fikir birliğine varılmış unsurları delip geçen, polemik yaratarak duyumsanabilir kılan bir tahayyül sunar. Dolayısıyla sanatta kurmaca, gerçeklik tasarımının, politik tespitlerin ve eylemlerin ötesinde bir aralık açmaktadır. Ranciere’in (2010: 62) kendi ifadesiyle:

Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. Uyuşmazlık meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri ve ritimleri değiştirerek *böylece ifade biçimlerini* değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma *çalışmasıdır* kurmaca. Bu *çalışma* temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelere ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma *şeklini* değiştirir.

Bu doğrultuda sanatta kurmaca, meseleyi özgün bağlama çekerken uyumsuzluk yaratacak farklı ifade yolları sunar. Yani kurulu gerçekliğin temsil biçimlerini tartışarak çevreye ve benliğe dair algılayışları değiştirmeye olanak sağlar.



Resim 3. Jafar Panahi'nin *Taxi* (2015) filminden bir kare.

Metinde tartıştığımız kurgusal gerçeklik yaratan tehlike üretimini ve denetimin görünmez suretini problem edinen çalışmalara bu açıdan bakmak mümkündür. Meseleye zorunlu muhatap oluşu ve buna farklı bakış açısı kazandırma gücüyle sanatsal kurmacanın güçlü örneklerinden biri olan Jafar Panahi'nin *Taxi* (Taksi Tahran) filmi bu yönden inceleyebiliriz (Bir hatırlatma olarak; Panahi muhalif sanatçı kimliğiyle suçunun ne olduğu tam olarak açıklanmayarak İran'da önce ev ve ülke hapsine, ardından rejime tehdit suçuyla film çekmeme cezasına çarptırıldı.) Sanatçının sanatsal üretiminin denetlenmesi ve yasaklanması karşısında bu film, alışılmadık dışında yöntemler geliştirilerek, Raad'ın çalışmasındaki kapatılmaya direnen motifler gibi fırrari ruhla, kameraların bir arabaya yerleştirilmesiyle çekilir, Tahran şehrini gezen taksinin yol bilmeyen şoförü ise Jafar Panahi olur.

Filmdeki olayların gündelik zaman diliminde gerçekleştiren gibi sürmesine karşılık, çekimin basit el kamerasıyla gerçekleştirilmesi ve kameranın varlığının hissettirilmesi yabancılaştırma etkisi yaratır. Bu durum, gerçek bir anı dikizlemekle, kendisini teslim etmesine izin vermeyen kurgunun içinde salınmak arasında bırakır izleyiciyi. Aynı zamanda Panahi'nin filmdeki konumu, izlenenin belgesel olmadığını destekleyen bir unsurdur. Çekim teknikleri ve estetik sonuç Dogma 95 sinemasını çağırırsa da bu yön-

temin kullanılması çok daha hayati nedenlerden doğar; film dışarıda fakat bir aracın içinde çekilir ve özel ışık kullanılmaz. Çünkü denetim organları tarafından fark edilmeden ancak bu şekilde çekilebilir. Takside zaman zaman çalan bir şarkı dışında ses görüntüden bağımsız üretilmez. Yapım süreci mümkün mertebe gündelik düzeni bozmayacak şekilde yürütülür. Böylece hikaye, zaman ve mekan yanlısaması yaratmayan sinemasal akışla şekillenir.



Resim 4. Jafar Panahi'nin *Taxi* (2015) filminden bir kare.

Film, Binbir Gece Masallarını çağırıştırır şekilde klasik anlatıdan uzak hikayelerin iç içe geçtiği bir kurguyla oluşturulur. Tıpkı masalların bitmeyen yarıda kalıp yeniden üretilen halleri gibi taksiye binenlerin gündelik hayatlarının kısa bir kesitine tanık olunuyormuş hissi yaratılır ve her bir olay veya durum iç içe geçmiş şekilde oluşturulur. Taksiye binenler – ateşli bir tartışmada adaleti ve ceza sistemini sorgulayan kişinin hırsız çıkması, korsan film satan birinin sanata erişim özgürlüğü getirdiğini savunması ve Panahi'yi tanıyarak sinema sektörü için beraber çalıştıklarını iddia etmesi gibi – izleyiciye “değerlerin” ve yargıların temel dayanağının değişkenliğini gösterir. Her bir olayda olgular değiş tokuş edilir gibidir. Panahi ise filmde şoför ya da yöneten olarak, sohbetlerde müdahale eden ve yol gösteren olmaya çalışmaz (Çünkü şoförlüğü de bir yanlış anlama ürünüdür.)

Yönetmenin gerçeği gösteren rolünü üstlenmek istememesi hem hikayelerin gelişimindeki absürtlükle, hem de keskin bir mesaj verme iddiasından uzak değişken bakış açılarıyla desteklenir. Böyle bir tercihin bir nedeni kaydetme eyleminin ideolojik bir aygıt olarak işlev görmesi-

dir. Filmde geçen hikayelerde kanıt aracı olarak videoyla gerçeğin bilinçli olarak manipüle edildiğini görürüz: Okuldan istenen bir film projesi için yeğenin çekim yaparken gördüğü gerçek bir hırsızlık vakasına müdahale etmesi gibi (Çünkü İslami değerlere uygun film çekmek zorunda olduğu için görüntüyü milli eğitim festivalinin kıstaslarına uygun hale getirmesi gerekmektedir.) Benzer şekilde taksidedeki sohbetlerden birine konu olan voleybol maçına gitmek istediği için tutuklanan bir kadınla ilgili gerçeği yansıtmayan röportajın devlet tarafından çekilmesi gibi. Zizek'in üzerinde durduğu 'toplumsal gerçekliğin kendisinde işler durumda olan ideolojik fantezi', yönetmenin ifade yöntemiyle gün yüzüne çıkmaktadır.

Panahi'nin bu yolu seçmesindeki ikinci neden ise yaşanan bir durumun yansıtıldığını düşündüren videodaki olayın nasıl değerlendirileceğiyle ilgili paradoks olarak yorumlanabilir. Görüntü kimi zaman hakkını koruyabileceğin bir kanıtla dönüşebilirken kimi zaman ise gündelik gerçeği ve kişilerin hakikatini sunduğu gerekçesiyle gösterilmeyen veya anlamı yerinden edilen 'şeye' evrilmektedir. Taksidedeki ağır yaralı bir adam, kazadan sağ çıkmama ihtimaline karşı eşine mülklerinin verilmesi adına bir video çekilmesini ister. Panahi'nin telefonuyla çekilen bu videoyu eşi ısrarla ve korkuyla almak ister; yaralı adam hastaneye yetiştirilmesine rağmen ölüm ihtimalinin ortadan kalktığı anda dahi bu video eşinin ailesine ve hukuka karşı onun haklarını koruyan bir kanıttır. Diğer hikayede ise mesele, Panahi'nin eski komşusunun başından geçen bir olayın kanıtı olan videodaki darp ve hırsızlık vakasıdır. Anlatıcı olan komşu, güvenlik kamerasıyla çekilen olaydaki aktörlerin tanıdık birileri olduğunu söyler, fakat görüntülerde bunun kanıtı yoktur. Ve kişisel nedenlerden dolayı “tanıdık” kişi olarak biri işaret edilir, oysa görüntüsü herhangi biri olacak kadar sıradandır yani tanımsızdır.

Filmde suçun, cezanın ve denetimin çoğul biçimde sorgulandığını görürüz. Film 'kapatılma' durumunu aşan sanatsal iradeyle şekil alır ve ifade zenginliğiyle tek bir pozisyon yerine “sürekli akış halinde (*flux*) bir pozisyonlar çokluğu” kazanır (Perez, 2008: 59). Değişken durumlar “yer tayin edilemeyen” halleriyle eleştiri mekanizmasına eklenir (Perez, 2008: 62). Bu durum, baskın estetik

eğilimlerden ve doğrudan, düz çağrışımlara hizmet eden imge düzeninden uzaklaşan kurguyla pekişmektedir. Bu sayede gerçeklik düzlemiyle sinematografik imge arasındaki etkileşimli yüzey, Deleuzeyen yorumlamayla duyumsanır haldedir. Başka bir deyişle yüzey “gösterenin yasası dışında kalır ya da ‘kavramdışıdır’. Yani göstermez (*assignifying*) ve dolayısıyla genel bir duruma, belli imge ve inançlara ve genel kavramlara indirgenemez“ (Diken, Laustsen, 2014: 22). Bu sayede, sanat gerçekle kurduğu ilişkide kendine içkin imgelemiyile alımlanmakta ve duyumsama bu özgün ilişkinin tanımı olabilmektedir: “(...)hem önermeye hem de temsil ettiği şeye hem dışsal hem de yakın olan duyu, her ikisinde de ‘ayakta kaldığı’ gibi ikisinden de sıyrılır” (Diken, Laustsen, 2014: 22).

Günümüz sanatında üzerine eğildiğimiz bu çalışmalar, ‘egemen kurmacayla’ uzlaşmaksızın ve onun işleyen organizmasını parçalayarak izleyiciyi duyumsanan bir aralıkta bırakmaktadır. Bu analogiden ilerlersek sanat, iktidar ilişkilerinin biçim verdiği unsurlara maruz kaldığında veya bunu mesele edinen bir dinamikten beslendiğinde bile “bir gönderge, yeri tespit edilebilir bir nokta, bir köken” yerine özgür ve aktif alımlama teknikleriyle var olabilmektedir (Perez, 2008: 64). Aynı zamanda bu koşullarda yaşamsal olanla yakın ilişki kuran sanatçılar, gerçeklik sorgusunda gizli veya inkar edilen gerçekliğin göstereni olma rolü üstlenemeyebilirler. Böylece çalışmalarında kurdukları imge düzeni ‘çifte varlığıyla’ ve ‘çatışıklı’ bir konuma sahip olur (Sayın, 2003: 8). Bakışa hizmet eden, dolaylımsız, gösterilen şeye bağımlı nihai görüntü yerine, “göz bebeğini yerinden oynatan” (Sayın, 2003: 10) öznelliğiyle çoğalan görüntüler ortaya çıkabilir. Yani, örüntüyü oluşturan her bir parçanın tartışılabilir, yoruma açık özgün varlığıyla bağlantı kurmuş oluruz.

Notlar

1 Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi kitabında kuramsallaştırdığı biyo-iktidar kavramını, 17. yüzyıldan itibaren yaşam hakkının yasaklama, cezalandırma ve öldürtme tehdidinden hareketle itaate zorlayan geleneksel

iktidar modelinden farklı olarak oluşmasıyla temellendirir. İktidarın beden üzerine uygulamaları birbirini besleyen iki ana yöntemle şekillenmektedir: Biri “insanın anatopolitikası” olarak adlandırılan, bir makine olarak bedenin merkeze alınmasıdır. Yani “bedenin terbiyesi, yeteneklerinin arttırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi” disiplinci bir modelle sağlanmak istenmiştir (Foucault, 2007: 102). 18. yüzyılın ortalarında gelişen ikinci yöntem ise “nüfusun biyopolitikası”dır: “bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır” (Foucault, 2007: 103). İktidarın bu yöntemleri kalıcı kılma stratejilerinden biri koşulları oluşturan “soyut söylem” gücüdür. Bir diğeri ise bireylere yüklenen yaşam sorumluluğu görevini işlevsel kılan “düzene sokucu ve düzeltici mekanizmalar”ın normlar çerçevesinde hareket kazanmasıdır. Böyle bir durumda yasa ve adalet kurumları varlığını korur fakat bu süreçte yasa “gitgide daha fazla bir norm biçiminde” işler ve düzenleyici mekanizmayla normlar bütünleşir (Foucault, 2007: 103-106). 2 Egemenin hayatın bütününe domine etmesi Agamben’e göre hukuksal zemini de kullanarak “istisna”larla hareket kazanır. Bu yaklaşımda “istisna” olan şey, “siyasal düzenin marjinlerinde konumlanmış” çıplak hayatın giderek hem siyasal alanla örtüştürülmesi hem de düzenden dışlanmasıyla “belirsizlik mıntıkası” oluşturmasıdır (Agamben, 2013:18). Agamben, egemenin istisnayı kullanırken olay ve olgulara bir tür “içeren dışlama” yöntemi uygulayarak bunları değiştirip dönüştürdüğünün üzerinde durur. Böylece egemen istisna, içeren ve dışlayan alanının ayrımını sınırlandırmadan ve ikisi arasındaki eşiği belirler. Yani çıplak hayat “içeri ile dışarı, normal durum ile kaos” arasında “hukuksal düzenin geçerliliğini mümkün kılan karmaşık topolojik ilişkilerle” şekillenir (Agamben, 2013: 29). İstisna halinin göçmen, devletsiz, kağıtsız insandan günümüz vatandaş tanımına kadar etki eden çerçevesi, modern yaşamı distopik betimlemeyi çağırıştırır şekilde tarif ederken, şimdiki zamanın gerçekliğini felsefi olarak vurgulama gayreti taşır (Gielen, 2016: 221-222). 3 Art Unlimited dergisinin 38. sayısında geçen Yeşim Burul’un “Ohal Günlerinde Sansür ve Sanat” yazısı,

Türkiye'deki güncel ortamın kültür-sanat alanındaki yansımaları tartışması adına değerlendirilebilecek bir kaynaktır. Ayrıca Siyah Bant girişiminin sanatta yaşanan sansür vakalarının incelenmesini ve bellek oluşturmasını sağlayan çalışmaları da bu başlıkta önemli veri alanı oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2013). *Kutsal İnsan*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Diken, Bülent – Laustsen, B. Carsten (2014). *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis Yay.
- Durul, Yeşim (2016). "Ohal Günlerinde Sansür ve Sanat", *Art Unlimited/Limited* (38): 20.
- Gielen, Pascal (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı*, Çev. Albina Ulutaşlı, İstanbul: Norgunk Yay.
- Foster, Hal (2017). *Yeni Kötü Günler*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Foucault, Michel (2011). *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Holland, W. Eugene (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*, Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yay.
- Özmkas, Utku (2012). "Foucault: İktidardan Biyoiktidara", *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi* (70-71): 53-81
- Perez, Ronaldo (2008). *An(arşi) ve Şizoanaliz*, Çev. Şervan Adar Avşar, İstanbul: VersusKitap.
- Ranciere, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay.
- Sayın, Zeynep (2004). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yay.
- Zizek, Slavoj (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.

İnternet Kaynakları

Raad, Walid (06.18.2014). Appendix XVII Plates 22-257, *E-Flux Journal* (56) <http://www.e-flux.com/journal/appendix-xviii-plates-22-257/> Erişim tarihi: 05.01.2017

14b.iksv (05.9.2015-01.11.2015). 14. İstanbul Bienali <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 18.11.2016

Görsel Kaynaklar

Resim 1. 14. İstanbul Bienali'nde Kasa Galeri'de sergilenen Walid Raad'ın Another Letter to The Reader (2015) çalışmasının enstatif sunumu <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 28.04.2017

Resim 2. Another Letter to The Reader (2015) çalışmasının enstatif sunumu <http://14b.iksv.org/works.asp?id=25> Erişim tarihi: 28.04. 2017

Resim 3. Jafar Panahi'nin Taxi (2015) filminden bir kare <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jafar-panahis-remarkable-taxi> Erişim tarihi: 06.06.2017

Resim 4. Jafar Panahi'nin Taxi (2015) filminden bir kare <https://concordiafncblog.files.wordpress.com/2015/10/taxi-2.jpg> Erişim tarihi: 06.06.2017

YAYIN İLKELERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirimlerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (*) simgesi ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

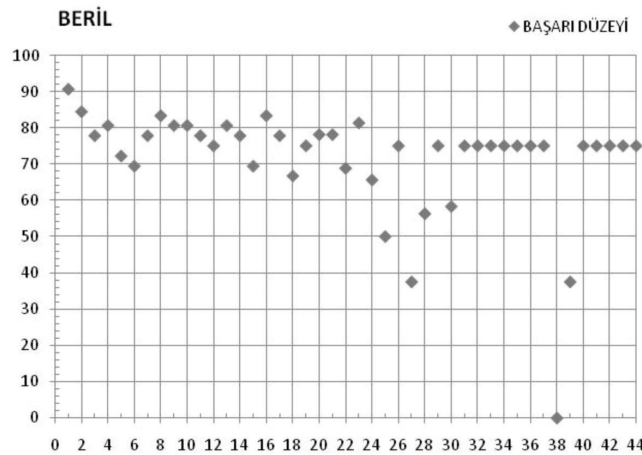
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller aynı aynı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: *Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müziyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVVEÇİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Girmata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavve MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1;* *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler: Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

Kitaplar

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tannöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

Kitapçı Bölümler

Bohman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

Makaleler

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

Tezler

Küçükebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gazetede yayımlanan bir makale ya da haber

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunc, Himmet (2007). "Spenser'ın Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

Kişisel görüşmeler

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Görsel Kaynaklar

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

Web Sayfası: <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** yedi.dergisi@gmail.com

